Klaus H. Kiefer

Diskurswandel im Werk Carl Einsteins.
Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde

Tübingen: Niemeyer 1994
(Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 7)

Korr. u. überarb. Fassung 2015

Inhaltsverzeichnis + Konkordanz

0. Vorwort zur Überarbeitung 2015

0.1. Gründe und Grenzen

„Im ganzen wage ich die Behauptungen meines ersten Buches aufrecht zu halten“ (W 2, 66), schreibt Carl Einstein 1921 und meint damit das Verhältnis seiner „Negerplastik“ zur „Afrikanischen Plastik. Dieses Wort möchte ich auch für die Überarbeitung meines „Diskurswandels“ in Anspruch nehmen. Doch warum diese Überarbeitung, und darf sie diese Prädikation überhaupt beanspruchen? Meine Habilitationsschrift entstand in der zweiten Hälfte der 1980er Jahren und war in der Erstfassung 1989 abgeschlossen. Persönliche, berufliche u.a. Gründe ließen eine Drucklegung erst zum Jahr 1994 zu. Natürlich konnten einige Forschungsergebnisse der Zwischenzeit eingearbeitet werden, aber weder damals noch heute ist – anders als bei Einstein – ein neues „Buch“ entstanden[1], denn jede Überarbeitung hat Grenzen. Ich könnte, ja müßte fortwährend nachbessern…

Schon zur Drucklegung hin waren zahlreiche Tippfehler zu korrigieren, denn mein handschriftlicher Entwurf war von einem Schreibbüro transkribiert worden, das das (damals) neue Medium, den Personal Computer, noch nicht perfekt beherrschte − ich noch gar nicht − und mehrmals Korrekturfassungen vertauschte. Diese Tippfehler, von denen auch 1994 noch etliche übersehen worden waren, *hoffe* ich jetzt endlich allesamt getilgt zu haben. (Die von dem genannten Schreibbüro eingeführte Zitierweise mußte nolens volens beibehalten werden; sie umzustellen, wäre zu aufwendig gewesen.) Auch daß in einem Forschungsbeitrag zu Carl Einstein − zu meinem großen Bedauern heute − Abbildungen fehlen, läßt sich mediengeschichtlich erklären, hatte aber auch finanzielle Gründe: Kunstdruck war (zu) teuer. Seit einigen Jahren mehren sich aber auch in meinen Publikationen dank Adobe Photoshop die Illustrationen, und ich hätte große Lust, meinen „Diskurswandel“ auch so reichhaltig zu bebildern wie Uwe Fleckner seine repräsentative Habilschrift[2]. Dieser eher kunstgeschichtlich orientierten Arbeit lohnt es sich immer noch meinen grundsätzlicheren „Diskurswandel“ gegenüberzustellen, ebenso wie die umfassende Einstein-Monographie Liliane Meffres[3].

Zwei Kompromisse gegenüber dem Altbestand von 1994 bin ich eingegangen: Ich habe weder die neue Rechtschreibung eingeführt − deren (angeblich) reformatorische Prinzipien mir ohnehin nie einleuchteten − , noch habe ich die von mir – soweit es gehen mochte – normalisierte Orthographie der Einstein-Zitate zugunsten des Originals rückgängig gemacht. Eine von mir derzeit vorbereitete Edition der Einsteinschen Korrespondenz könnte hier in geraumer Zeit Abhilfe schaffen und sollte dann auch eine authentischere Zitation ermöglichen. In dieser Hinsicht war die Neuordnung des Einstein-Nachlasses in der Akademie der Künste Berlin 2002 durch Carsten Wurm nicht durchweg hilfreich, und da die von der Forschung bis über die Jahrtausendgrenze hinweg benutzten alten Signaturen nun nicht mehr auffindbar sind, verdient das sog. „Findbuch“[4] seinen Namen nicht ganz zurecht. Viele wertvolle Zitate Penkerts, Oehms u.a. sind so nicht mehr verifizierbar − oder nur mit größtem

---

1 Einstein sieht eine stärkere Kontinuität zwischen den beiden Publikationen als seine Rezipienten, wie z.B. Kahnweiler (vgl. EKC, 125).

2 Fleckner: Carl Einstein und sein Jahrhundert.

3 Meffre: Carl Einstein 1885-1940.

4 Findbuch, bearb. v. Wurm: Carl Einstein 1885-1940.

Aufwand.

Was mir an meinem „Diskurswandel“ von 1994 überhaupt nicht mehr behagte, war die durchweg gebrauchte Stilform des „Forscher-Wir“. Sie hat zwar einige Vorteile, aber neutralere Formulierungen oder auch ein vernünftig gebrauchtes „Ich“ scheinen mir zeitgemäßer. Daher habe ich das Wir, wo immer nur möglich, durch die erste Person Singular ersetzt oder eben durch andere, weniger „altväterliche“ Konstruktionen. Weite Teile der Arbeit würde ich heute überhaupt nicht mehr so schreiben wie vor mehr als 20 Jahren. Manche Partikularitäten rühren von meinem Bemühen her, Carl Einstein zu einem respektabeln Forschungsgegenstand zu machen, denn nur durch die vereinten Kräfte *vieler* Kollegen und Kolleginnen und *vieler* Disziplinen würde man darauf kommen (dachte ich mir), daß im Werk Carl Einsteins einer der bedeutendsten Beiträge zur Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts vorliegt. Man kann nur mit Zynismus verfolgen, wie devot die internationale Germanistik samt anderen Wissenschaften (Kunst, Philosophie usw.) Walter Benjamin zelebriert und von Carl Einstein keine Ahnung hat oder haben will – immer noch[5]. Zugegebenermaßen ist auch mein „Diskurswandel“, eine akademische Qualifikationsschrift, nicht gerade dazu geeignet, Carl Einstein eine gewisse Popularität zu verschaffen...

Doch das ist nicht der springende Punkt; wirklich tragisch ist, wie sehr das sog. Dritte Reich – mit seinem so simplen wie monströsen Rassenwahn – bis heute die Rezeption des Anfang der 1930er Jahre noch weltweit renommierten Intellektuellen Einstein hindert. Es gibt auch zahlreiche andere – kleinkarierte – Gründe, warum die Einstein-Renaissance nur so langsam in die Gänge kam. Weit ins 19. Jahrhundert zurückreichende nationalphilologische Grenzen mußten überschritten werden – was dieseits und jenseits des Rheins nicht jedem gelang[6]. Möglicherweise wird man Einstein auf Englisch zitieren, wenn Charles W. Haxthausens Übertragung endlich erschienen ist[7]. Expressionismus-Forschung hier, Surrealismus-Forschung dort, wo Carl Einstein eine europäische Vermittlungsarbeit par excellence entfaltete – die Eugene Jolas in transatlantische Dimensionen ausweitete. Die mit Einsteins Zutun kanonisierten Werke der mittlerweile „klassisch“ genannten Moderne hängen in allen Pinakotheken der Welt, aber Avantgarde-Texte, Einstein-Texte *lesen* – davon versteht der Bildungsbürger genau sowenig wie überhaupt von den Picassos, Braques, Massons, Arps u.a., vor denen er adorativ verharrt, und der wissenschaftliche Interpret, den diese Bilder und Texte in Brot und Würden setzen, verabsäumt die Kritik der Moderne, zur der Carl Einstein suizidär ausholte: in der „Fabrikation der Fiktionen“. Statt Revolte Kristallisierung allerorten: in den Lehrplänen, den Studienordnungen, in den Köpfen. Der Schritt über die Moderne hinaus, zu dem Einstein schon ansetzte, blieb lange aus. Vermutlich ist die These zu kühn, daß die Postmoderne- oder auch die Postkolonialismus-Diskussion weniger spektakulär gewirkt hätte, wenn sich das Einsteinsche Œuvre nach „Georges Braque“, nach der „Fabrikation der Fiktionen“, nach seinen zahllosen Entwürfen hätte weiter entfalten können. Mit 55 hat man noch nicht alles gesagt, vielleicht noch nicht einmal das Wichtigste.

Von einer regelrechten Überarbeitung würde man verlangen, dass sie den aktuellen Forschungsstand widerspiegelt. Dieses Wunschziel erwies sich jedoch in meinem Fall als nicht realisierbar. Zuviel Substanz der Arbeit verdankte sich der Forschung bis Anfang der 1990er Jahre, und ich hätte ebensoviele Referenzen (die mir heute obsolet erscheinen) streichen müssen, ja mehr noch, als neuere Positionen berücksichtigen. Fast wäre es leichter gewesen, eine neue Monographie zu

---

5 Über den Hinweis zu „einige[n] Affinität[en] zu Theoremen Carl Einsteins“ gelangt das Benjamin-Handbuch nicht hinaus; vgl. Brüggemann: Fragmente zur Ästhetik / Phantaise und Farbe, S. 129.

6 Dank Liliane Meffre ist Carl Einstein vertreten in: Dictionnaire de la critique d’art à Paris 1890-1969.

7 Proben dazu in: October, Nr. 107 (2004): Carl Einstein, S. 115-176.

verfassen. Soweit es mir möglich war, ohne größere Umstellungen neuere Forschungsergebnisse zu integrieren, habe ich es getan. Aber im Falle zahlreicher Arbeiten, die mir bekannt geworden sind und die ich zum Teil auch in neueren Beiträgen explizit gewürdigt habe, gelang mir diese Integration nicht. Und da ist auch noch die gewaltige Forschungsleistung von Liliane Meffre, die zu fast allen Aspekten von Einsteins Leben und Werk wichtigste Daten gesammelt und Aussagen gemacht hat, von ihren Übersetzungen und Editionen ganz zu schweigen[8]. Man müsste sie also fortwährend zitieren, auch wenn man nicht immer derselben Ansicht ist, etwa in puncto Exil oder Surrealismus. Die von mir 1984 an der Universität Bayreuth gegründete Carl Einstein-Gesellschaft/Société-Carl-Einstein[9], deren langjähriger Vorsitzender ich war (zusammen mit Liliane Meffre) – doch das ist eine andere Geschichte –, brachte es mit sich, daß viele in den Carl-Einstein-Kolloquien geäußerten Thesen zu einer Art Gemeingut wurden, so daß nicht immer belegt werden kann, wer was wo zuerst gesagt hat. Natürlich freut es selber, wenn man hie und da zitiert wird; dankbar bin ich in besonderem Maße jedenfalls den Kollegen und Kolleginnen, die aufzeigen konnten: Hier irrte Kiefer. So kommt Forschung voran. Einige kleinere Probleme habe ich in der Überarbeitung denn auch stillschweigend beseitigt – man muß aber deswegen nicht die ganze Arbeit erneut lesen (s. das Eingangszitat), und eine Errata-Liste wäre wohl der Selbstliebe zuviel gewesen. Während ein – sachlich gerechtfertigtes – Anliegen meiner Habilschrift war, Heidemarie Oehms „Zweiteilung" des Einsteinschen Œuvres, hie Subjektivismus, hie Materialismus, zu überwinden[10] – denn es war absehbar, dass dies eine ideologische Sackgasse war –, habe ich selber seit geraumer Zeit erhebliche Zweifel, nicht an meiner Drei- oder gar „Vierteilung" Einsteins[11] – es geht wohlgemerkt um Periodisierung –, sondern an seiner politischen Weitsicht Anfang der 1930er Jahre. Gewiß, Einstein war anders als sein Freund Benn fernab von dem, was in Deutschland geschah – klagt er doch im Wasmuth-Briefwechsel darüber –, seine „mythische Sicht" der Dinge, wie sie noch „Georges Braque" dominiert, ist aber vor allem deswegen problematisch, nicht weil er *nicht* – wie viele andere auch – die Heraufkunft des Faschismus und dessen Folgen prognostizierte, sondern weil das elementare Verhältnis von Primitivismus und Modernismus nicht ausdiskutiert wurde[12]. Ohne Zweifel gab der sogenannte Primitivismus, den Einstein mit der „Negerplastik" zum Diskurs fokussierte, gab selbst noch die von Einstein verabscheute „Negermode" der modernen (westlichen) Zivilisation innovative, auch kritische Impulse[13], ja die moderne Kunst, das moderne Leben ist ohne einen spezifischen (afrikazentrierten) Primitivismus nicht verständlich[14], aber die Moderne triumphierte doch gesamtkulturell. Und der

---

8 Correspondance Carl Einstein – Daniel-Henry Kahnweiler, Georges Braque, L'Art du XXe siècle, Les arts de l'Afrique u.a.

9 S. http://www.carleinstein.org. Die Akten der Carl-Einstein-Gesellschaft/Société-Carl-Einstein (Korrependenz, Mitgliederversammlungen, Kolloquien usw. 1984-2014) wurden im Mai 2015 von mir im Universitätsarchiv Bayreuth deponiert und werden der Forschung zugänglich gemacht.

10 Vgl. Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins; leider scheint mir Heide Oehm diese Kritik übel genommen zu haben.

11 Die vierte Periode wäre die gewesen, die Einsteins Potential weiter entfaltet hätte.

12 Vgl. Kiefer: Modernismus, Primitivismus, Romantik – Terminologische Probleme bei Carl Einstein und Eugene Jolas um 1930 u. ders.: Primitivismus und Modernismus im Werk Carl Einsteins und in den europäischen Avantgarden.

13 Nicht zu vergessen: Dadas radikale Spiele, vgl. Kiefer: Spül müt mür! – Dadas Wort-Spiele.

14 Es ist wiederum verständlich, daß afrikanische Kollegen den Begriff „Primitivismus" aus kolonialismuskritischer Sicht verwerfen; daher hatte ich meinem Doktoranden Paul Béchié N'guessan als Alternative „Afrikanismus" (in Analogie zu Orientalismus und Japonismus) vorgeschlagen – was sich aber wohl nicht durchsetzen wird, vgl. N'guessan: Primitivismus und Afrikanismus. Begriffe sind in der Tat nie wertfrei, können aber „reifen", so auch rezeptive Einstellungen. Im übrigen waren nicht nur Benn und Einstein darauf erpicht, als „primitiv" oder „barbarisch" zu gelten (vgl. Kiefer: Primitivismus und

Modernismus paktierte auch mit völkischen, faschistischen oder sowjetischen Primitivismen problemlos: „Eine negerhafte, magische Atmosphäre überwölbte diese Moderne.“ (FF, 138) Daß ein Einstein am Ende dies schreibt, bezeugt, daß in seiner Sicht der Dinge und in seiner Ausdrucksweise an dieser Moderne von Anfang an etwas „faul“ (FF, 124) war, gewesen sein mußte. Aber gerade diese „Dialektik“ zwischen Primitivismus und Modernismus, Utopie und Regression (im Rahmen der Moderne) hat die Forschung weiter zu erforschen – bis in die Gegenwart hinein. Z.B. kann man unschwer die Rockband (meiner Jugendzeit) „The Rolling Stones“ der Tradition der afroamerikanischen, mithin primitivistischen Richtung zuordnen, die deutsche Gruppe „Kraftwerk“ dagegen der futuristischen, modernistischen. Einstein plante eine „Automatengeschichte“ (EKC, 127), die Fernand Léger illustrieren sollte. Das Projekt – wie zahllose andere Projekte Einsteins – kam nicht zustande, aber in seiner Léger-Interpretation spiegelt sich die Problematik, primitivistische und modernistische Elemente zu integrieren.

0.2. Scheitern

Dabei hatte Einstein gerade die Beschäftigung mit der „Negerplastik“ davor bewahrt, eine totalistische Lösung des dekadenten Fragmentarismus zu suchen, die seinen Maler-Freund Waldschmidt directement in die faschistische Ästhetik führte. Die Verquickung von Primitive und Mythos, die in „Georges Braque“ sein surrealistisches Weltbild rundete, brachte ihn dann doch gefährlich nahe an irrationale Strömungen, die eben *auch* in den totalitären Staat mündeten. Seine Suche nach „Gemeinschaft“ im Sinne der „Ideen von 1914“, deren Fatalität er bald erkannte – was an der Front nicht schwer war –, wird später an der Seite Durrutis reaktiviert. Was treibt ihn, immer wieder kollektive „Lösungen“ zu suchen, ästhetische wie politische? Bebuquin „ein verlorener chiliast“ (PEN, 118)… Der Utopismus, der aus Einsteins Kubismus-Theorie spricht – „Umbildung“ des Sehens, der Empfindungen und des „sprachlichen Äquivalents“ (EKC, 139) –, übersteigert gut idealistisch[15] die Kunst gar zur Menschheitsfrage: „Wiederholung oder Erfindung – man wollte sich entscheiden.“ (K 1, 56) Das war seinerzeit zuviel verlangt von einem nur in geringem Maße reproduzierten Medium, und die These war zudem einseitig: schließlich gab es ja auch die erfindungsreiche technische Zivilisation, an der mehr Menschen partizipierten als Kunstsammler und -händler, allenfalls auch Galeriebesucher an der kreativen Elite.

Vieles in Einsteins Werk ist unstimmig, kann nur unstimmig sein, in einer Zeit, die „aus den Fugen“ ist. Doch war sie es je – „in den Fugen“? Wer meint, es heute besser zu wissen und alles erklären zu können, sollte Heinrich Heines Caput LVIII aus dem „Buch der Lieder“ zur Kenntnis nehmen:

Avantgarde – Carl Einstein und Gottfried Benn): „Früher einmal machten es die Wilden. / Jetzt gehört’s dazu, um sich zu bilden.“ So die Operettenversion von 1921 („Fräulein, bitte, woll’n Sie Shimmy tanzen“, in: Die Bajadere, Musik v. Emmerich Kálmán, Text v. Julius Brammer u. Alfred Grünwald) von Einsteins großer Einsicht: „L’Europe colonise, et l’on colonise l’Europe.“ (W 4, 286). Das „afrikanische“ Motiv des Shimmy kommt am markantesten (man muss wohl sagen: ungeniert rassistisch) zum Vorschein in: https://www.youtube.com/watch?v=FfYW8q-Zrv0.

15 Erst spät distanziert er sich zum Teil von dieser Position, vgl. Kiefer: Carl Einsteins „Surrealismus“ – „Wort von verkrachtem Idealismus übersonnt“.

Zu fragmentarisch ist Welt und Leben!
Ich will mich zum deutschen Professor begeben.
Der weiß das Leben zusammenzusetzen,
Und er macht ein verständlich System daraus;
Mit seinen Nachtmützen und Schlafrockfetzen
Stopft er die Lücken des Weltenbaus.[16]

Einstein interpretieren, heißt immer auch Verständnis für sein fortwährendes „Scheitern" aufbringen, d.h. die kontextuellen Relationen und historischen Bedingungen einer so heterogenen wie „heißen" Epoche sind mit zu reflektieren. Immerhin konnte im Rahmen des dekadenten Fragmentarismus der Jahrhundertwende diesem „Scheitern" der Geniestreich des „Bebuquin" abgerungen werden; diese Konstellation – Jungautor trifft Zeitgeist – war jedoch geschichtlich singulär bzw. „transitorisch"[17], mit Baudelaire zu sprechen. Ohnehin darf Avantgarde sich per definitionem nicht wiederholen. Eine Fortsetzung des frühen narrativen Essayismus mußte notwendigerweise – pardon – „scheitern", denn Einsteins fehlten die ästhetischen Mittel, letztendlich auch die Kraft, seine surrealen Visionen, die er am Beispiel Braques prägnant erarbeitet hatte, in einen Text – ich denke an „BEB II" – zu übersetzen. Ein mögliches „Vorbild" für die imaginierte Traumsprache hätte James Joyce abgeben können[18], so wie ihn Eugene Jolas propagierte und ihn mit Gewißheit auch Einstein nahebrachte[19]. Was für Bebuquins Kindheit und Jugend angemessen gewesen wäre, konnte jedoch kaum der Schilderung der Berliner Revolution genügen – um ein weiteres erkennbares Themenfeld der „BEB II"-Entwürfe zu nennen. Doch all das ist Spekulation – freilich oszilliert auch die geschichtliche Wirklichkeit ständig zwischen Zufall und Fatalität. Adorno hat es treffend formuliert: „Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel der Moderne."[20]

Dr. Manuela Gerlof vom de Gruyter Verlag, zu dem der Niemeyer Verlag inszwischen gehört, ist zu danken, dass mein „Diskurswandel" in überarbeiteter Form auf der Homepage der Carl-Einstein-Gesellschaft/Société-Carl-Einstein publiziert werden kann.

---

16 Heine: Sämtliche Schriften, Bd. 1, S. 135.

17 Baudelaire: Le peintre de la vie moderne, in: Œuvres complètes, Bd. 2, S. 695.

18 Vgl. Kiefer: Bebuquins Kindheit und Jugend – Carl Einsteins regressive Utopie.

19 Vgl. Jolas: Man from Babel, S. 95 u.ö.

20 Adorno: Ästhetische Theorie, S. 41.

1. Autor – Diskurs – Wissenschaft

1.1. Diskurs – Ordnung / Unordnung

Die folgende Untersuchung wagt sich über literaturwissenschaftliche oder literarhistorische Grenzen weit hinaus; sie ist interdisziplinär angelegt – und muß es auch sein. Carl Einstein sprengt schon den Rahmen einer germanistischen Nationalphilologie. In einer früheren Veröffentlichung habe ich Einstein daher einen „komparatistischen Fall par excellence“[21] genannt. Sein Beitrag zur „wechselseitigen Erhellung der Künste“[22] situiert Einstein in einem zentralen Arbeitsfeld der Komparatistik, desgleichen die internationalen und interkulturellen Literatur- und Kunstbeziehungen, die sein Autorenprofil von Anfang an prägen. Es gibt zudem Texte Einsteins, die nur in französischer, englischer oder russischer Fassung vorliegen[23]. Einstein hat nach seiner Übersiedlung nach Paris zumindest kürzere Texte auch unmittelbar französisch geschrieben – allerdings in seinem unverkennbaren Idiolekt, der – wie schon Kahnweiler bemerkte[24] – die romanischen Sprachstrukturen extrem belastet. Frankophone Nachlaßnotizen bezeugen, daß er nicht nur deutsch dachte und „sinnierte“ (AWE, 26). Dennoch ist Einstein ein *deutscher* Schriftsteller und Intellektueller, wie er freilich nur im Spannungsfeld der *europäischen* Kultur nach 1900 entstehen konnte.

Carl Einstein schreibt nicht nur als avantgardistischer Autor, sondern er ist auch exzessiver Theoretiker – exzessiv, weil er in seiner Theoriearbeit konventionelle Darstellungsverfahren in gleicher Weise mißachtet wie als Künstler. Denn er konzipiert – einerseits – sein Denken sprachlich[25]; es geht ihm nicht um abstrahierbare Inhalte, er arbeitet auch in den theoretischen Ressorts der bildenden Kunst (Kritik, Geschichte, Interpretation usw.) mit dem Medium „Sprache“. Bei aller Betonung seiner Intellektualität beansprucht er als Denker dichterische Freiheit. Andererseits intellektualisiert er in poetischen wie in theoretischen Genres, was immer Sprache an sinnlicher Substanz auch besitzt. Die sprachlichen Funktionen lassen sich gerade bei Einstein nicht säuberlich trennen; er rhetorisiert das Zeichen in extremer Weise, und dennoch findet sich niemals bei ihm eine rein ästhetische Einstellung auf „die Botschaft als solche“[26], um Roman Jakobson zu zitieren. Einstein schwankt zwischen Ästhetik und Moral – auch politischer Moral[27] –, im Grunde ist er und bleibt er jedoch „Artist und Ästhet“ (FF, 241) – wie es der „Künstler-Philosoph“[28] Friedrich Nietzsche zuvor und Gottfried Benn auch später proklamiert hatten[29]. Eine Entmischung der Gattungen und der Disziplinen scheint in seinem Fall kaum möglich. Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts“ etwa ist mit

---

[21] Kiefer: Carl Einstein und die literarischen Avantgarden Frankreichs, S. 98.

[22] Vgl. Walzel: Wechselseitige Erhellung der Künste.

[23] Vgl. Ihrig: Bibliographie zu Carl Einstein, S. 95f. u. CEK 1, 199ff., 241ff.

[24] Vgl. Kahnweiler: Juan Gris, S. 262.

[25] Dieses Theorem wird in der Literatur wenig zufriedenstellend (z.B. Schepper: Sprachlich verfahrendes Denken) oder aber so unterschiedlich behandelt, daß eine synthetisierende Darstellung hier nicht möglich ist; vgl. Sowinski: Stilistik, S. 5f.

[26] Jakobson: Linguistik und Poetik, S. 92.

[27] Vgl. Berning: Carl Einstein und das neue Sehen, der sich dem Zusammenhang von Erkenntnistheorie und politischer Moral bei Einstein widmet.

[28] Riehl: Friedrich Nietzsche, S. 55; vgl. Nietzsches Selbsteinschätzung in: Die fröhliche Wissenschaft, in: SA, Bd. 2, S. 243 u.ö.

[29] Vgl. Benn: Probleme der Lyrik, in: Gesammelte Werke, Bd. 4, S. 1064.

Gewißheit kein Sachbuch, die „Negerplastik“ keine kunstethnologische Darstellung comme il faut, der einzigartige „Bebuquin“ changiert zwischen philosophischem Aphorismus und Erzählung, zwischen Literatur und Anti-Literatur – um hier nur ein paar Aspekte zu benennen. Ja, selbst Einsteins Sprache erscheint dem Laien – dem „normalen“ Leser – deviant, ja defekt. Jeder Einstein-Text ist ein poetischer Parforceritt. Ebenso zwangsläufig beurteilt der Fachmann – welchen Faches auch immer – die Einsteinschen Darlegungen als defizitär, d.h. als nicht fachgerecht. In der Tat ist es mitunter schwierig, offenkundige Selbstwidersprüche des Autors Einstein zu verarbeiten – Widersprüche, in seiner Frühzeit bedingt nicht selten durch mangelnde Beherrschung des code écrit, mangelnde Sorgfalt, Arbeitszeit usw., meist jedoch – und so auf Dauer – durch einen geradezu hektischen Perspektivenwechsel, der die Polysemie der Begriffe gegen philosophischen oder wissenschaftlichen oder poetologischen System- und Identitätszwang ad hoc und nach Bedarf zur Entfaltung bringt.

Ist Einsteins Fall nur idiolektisch oder gar pathologisch: der Fall eines „wilden“ Denkens oder Schreibens, das sich bloß nicht an Konventionen hält? Es wird nachzuweisen sein, daß nicht nur die Wandlungen Einsteins System haben, sondern daß auch sein System sich wieder und wieder wandeln *mußte*, wenn er als Autor der Avantgarde sich treu bleiben wollte, sich: seinem kreativ-destruktivem Impuls, der ihn auf jene „kometarische“ Laufbahn zwang, die Franz Blei schon 1920 konstatiert[30]; und Einstein selber in seiner avantgardistischen Hyperbolik 1922/23 im Briefwechsel mit Tony Simon-Wolfskehl: „Ich kann auf die Dauer nicht in Leichhallen mich aufhalten.“ (DLA) Diese Denkform eines Strukturwandels ist seit Jurij Tynjanows und Roman Jakobsons Thesen zur Literatur- und Sprachforschung[31] bekannt; ich werde jedoch im folgenden statt von „Strukturen“ oder „Systemen“ von „Diskursen“ sprechen. Zwar bestehen enge Verbindungen von System- und Diskurstheorie[32], doch scheint mir der Begriff des Systems einen Rationalitätsüberschuß und Vollendungssinn zu besitzen, der historischen Sachverhalten wenig angemessen ist. Gewiß sind Systeme „Medium der Aufklärung“[33], doch heute genügt nicht mehr die Berufung aufs siècle des lumières, wenn man seine „Nachtseiten“[34] nicht kennt. Ich enthärte, d.h. hermeneutisiere, daher „System“ – System als typischen Bewältigungsbegriff – zum potentiellen Verständigungsbegriff des Diskurses[35], zumal der Neostrukturalismus mit „offenen“ Systemen arbeitet[36], die Diskursen gleichkommen.

Carl Einstein verband heterogenste Anregungen und Anleihen zu einem unverkennbar persönlichen Diskurs. Sein Dilettantismus – den er durchaus reflektierte – ist *historisch* zu würdigen, hat er sich doch in der Tradition der Moderne und Postmoderne gleichsam objektiviert. Diese geschichtliche Lizenz kann und will *ich* nicht beanspruchen, zumal ich nicht jedes Einsteinsche Aperçu fachwissenschaftlich ausloten und richtigstellen kann – und dies auch gar nicht zu tun beabsichtige. In einem dynamischen System haben selbst – und gerade – „Fehler“ ihren Stellenwert; überdies wüchse der Umfang dieser Arbeit um ein Vielfaches. Einem interdisziplinären Ansatz kommt indes eine wissenschaftstheoretische Konvergenz entgegen, die man seit Ferdinand de Saussures

---

30 Vgl. Blei: Das große Bestiarium, in: Schriften in Auswahl, S. 562.

31 Vgl. Tynjanow u. Jakobson: Probleme der Literatur- und Sprachforschung, S. 75.

32 Vgl. Fohrmann u. Müller: Einleitung zu: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, S. 13.

33 Luhmann: Soziologische Aufklärung, Bd. 1, S. 76.

34 Vgl. Schubert: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft u. Kiefer: Nachwort zu: Cagliostro – Dokumente zu Aufklärung und Okkultismus.

35 Vgl. Habermas: Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz, S. 117 u. 119 u. Koslowski: Die Baustellen der Postmoderne – Wider den Vollendungszwang der Moderne, S. 15.

36 Vgl. Frank: Was ist Neostrukturalismus, S. 66f. u.ö.

„Cours de linguistique générale“ als „linguistic turn“[37] des europäischen Denkens datiert und die Michel Foucault als „retour du ‘langage’“[38] überhaupt faßt – worauf neuerdings Paul de Man konsequenterweise einen „return to philology“[39] fordert. Die von Einstein spätestens seit 1928 konstatierte Literarisierung des Wissens und der Wissenschaften beunruhigt allerdings schon seit Friedrich Nietzsche[40] Fachwelt und Schulphilosophie. Nietzsches Irritation trägt heute die sogenannte Postmoderne weiter. Der Diskursbegriff ist allerdings kein Ruhepunkt; als punctum saliens der aktuellen Diskussionen ist er heftig umstritten, wie wiederum Paul de Man feststellt:

> Whenever new approaches or techniques are being advocated, a very understandable ill-humour overcomes those who feel they may have to modify or to reconsider well-established pedagogical [or theoretical] habits that served them well until the most recent troublemakers came along.[41]

Eine Carl Einstein-Monographie ist mit der Frage von Ordnung und/oder Unordnung des Diskurses (auch des wissenschaftlichen) eng verquickt, weil sich die Theoriediskussion seit geraumer Zeit– derart rasant und zum Teil unreflektiert – auf eine Neuwertung der historischen Avantgarden zubewegt, daß man sich nicht dieser Diskussion entziehen kann – es sei denn um den Preis mangelnden Problembewußtseins oder unkritischer Wissenschaftlichkeit. Laut Wolfgang Welsch hat ja die Avantgarde die Postmoderne antizipiert – und Einstein wäre nichts anderes als deren „Prophet“:

> Die Avantgarde mischte verschiedene Sprachen und Kodes, sie vollzog eine Öffnung auf andere kulturelle Universien, sie entwickelte eine Multiplizität von Perspektiven, die sie nicht wieder synthetisierte oder dem Ideal der Versöhnung unterstellte.[42]

Freilich knüpft an Einstein selber – seinem Werk – keine unmittelbare Wirkungsgeschichte zur Postmoderne hin an; er „wirkt“ nur als integraler Faktor der historischen Avantgarde auf dem Wege zu ihrer Kanonisierung als moderne Kunst. Er lieferte nur Prolegomena – gewiß; ein tragisches Schicksal verhinderte die Vollendung großer Projekte. Und doch kann man die Umwälzungen nicht unbedingt wünschen, die – wie Goethe schreibt – „in Deutschland klassische Werke“[43] hätten vorbereiten können. Zu nahe standen sich – wie noch zu zeigen sein wird – Avantgarde und Zeitgeist 1914 und 1933. Einsteins Beitrag zu Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarden besitzt allerdings ein hohes Maß an Originalität und Authentizität, so daß er einer „rettenden Kritik“ nicht nur bedarf, sondern auch ihrer wert ist: „Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.“[44] Ich meine in der Tat, daß eine leidenschaftliche Intellektualität wie die Einsteins der blasierten, kleinmütigen und desorientierten Gegenwart nottut, kann aber nicht umhin, auch die Aporien zu erkennen, in die sich er und die historischen Avantgarden verrannt hatten.

---

37 Vgl. Rorty (Hg.): The Linguistic Turn.

38 Foucault: Les mots et les choses, S. 395.

39 De Man: The Resistance to Theory, S. 21ff.

40 Vgl. Bräutigam: Reflexion des Schönen, S. 106 u. Schütze: Aporien der Literaturkritik, S. 204.

41 De Man: The Resistance to Theory, S. 21.

42 Welsch: Unsere postmoderne Moderne, S. 138. Die von Haarmann u.a. aus den Beständen des CEA zusammengestellte Ausstellung, die nach Karlsruhe und Neuwied im Juli/August 1992 auch in der Universitätsbibliothek Bayreuth zu sehen war, beschränkt sich auf den Titel: „Carl Einstein – Prophet der Avantgarde“.

43 Goethe: Literarischer Sanscülottismus, in: Münchner Ausgabe, Bd. 4.2, S. 17.

44 Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, in: Gesammelte Schriften, Bd. 1/II, S. 695; vgl. Habermas: Walter Benjamin: Bewußtmachende oder rettende Kritik, S. 346.

Der Begriff des Diskurses, den ich zunächst als Synonym zu „Text“ einführe[45], um dann aber eine soziokulurelle Makroebene anzupeilen, spielt bei den oben von Paul de Man konstatierten „troubles“ eine bedeutsame Rolle. Im Zuge der derzeitigen Selbstreflexion der Moderne taucht er in den verschiedensten Abstraktionsebenen auf, ja es scheint – Jürgen Habermas zufolge –, als ob er zum Kennzeichen der Moderne überhaupt werden wolle[46]. Das „Dictionary of Modern Critical Terms“ hält in der Ausgabe von 1987 diese Situation fest:

> Twenty years ago, „discourse“ had its traditional meaning: the ordered exposition in writing or speech of a particular subject, a practice familiarly associated – with writers such as Descartes and Machiavelli. Recently the term has been used with increasing frequency and with new kinds of meaning, reflecting in part the effect on critical vocabulary of work done within and across the boundaries of various disciplines: linguistics, philosophy, literary criticism, history, psychoanalysis and sociology. The term had come to represent the meetingground for diverse inquiries into the nature and use of language [...].[47]

Offenbar hängt auch die von Odo von Marquard unlängst proklamierte „Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften“ eng mit der allgemein-menschlichen – und ungemein menschlichen – Fähigkeit, Diskurse zu erfinden, zusammen:

> Denn diese Menschen brauchen viele Geschichten (und viele Bücher und viele Deutungen), um Individuen zu sein: geschützt vor dem Alleinzugriff einer einzigen Geschichte – und also frei zum Anderssein – durch die jeweils anderen Geschichten.[48]

Marquard resümiert: „Das machen – gegen diese moderne Gefahr des Hangs zur Alleingeschichte – justament die Geisteswissenschaften geltend [...].“[49] Nicht nur die Geisteswissenschaften sind indessen Diskurswissenschaften und hätten sich daher ob ihrer „Unzuverlässigkeit“ den exakten Naturwissenschaften zu unterwerfen oder deren „Versagen“ zu kompensieren, wie man großzügig konzedierte; jede Wissenschaftsform – auch die speziellste – wird von diskursiven Strategien getragen und gebildet und partizipiert vielfach am Interdiskurs, dem Netzwerk aller kulturellen Einheiten.

Mit Marquards oben zitierter These erhält „Diskurs“ ein weiteres Äquivalent, nämlich „Geschichte“ – laut Wilhelm Schapp, auf den sich Marquard wohl bezieht, ist man „in Geschichten verstrickt“[50], in vielfach vernetzte Diskurse also. Daß zunächst und gerade die Geschichtswissenschaft sich dieses traditionsreichen Themas angenommen hat, liegt in ihrer Fächerstruktur begründet: „Die Geschichte ist das Bewußtwerden und Bewußtsein der Menschheit über sich selbst.“[51] Johann Gustav Droysens systematische Entfaltung des Überlieferungsmotivs im 19. Jahrhundert – von der Quellenkritik bis zur Darstellungstheorie – kennzeichnet auch noch die heutige Situation, obgleich die Prädominanz des Diskurses offenbar ganz der Moderne zugehört. Jörn Rüsen schreibt etwa: „Die eigentliche historische Operation ist diejenige der Geschichtsschreibung, denn erst durch sie wird aus dem vergangenen Geschehen Geschichte.“[52] Nichts anderes meint Karlheinz Stierle: „Der Text der

---

45 Vgl. Greimas u. Courtés: Sémiotique, Bd. 1, S. 102ff. u. S. 389ff. u. Encyclopedic Dictionary of Semiotics, hg. v. Sebeok, Bd. 2, S. 1080f. Zur neueren Diskurssemiotik s. Zs. f. Semiotik, Bd. 35 (2013), H. 3-4: Neue Methoden der Diskursanalyse.

46 Vgl. Habermas: Der philosophische Diskurs der Moderne.

47 A Dictionary of Modern Critical Terms, hg. v. Fowler, S. 62.

48 Marquard: Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften, S. 110.

49 Ebd.

50 Vgl. Schapp: In Geschichten verstrickt.

51 Droysen: Historik, S. 357.

52 Rüsen: Geschichtsschreibung als Theorieproblem der Geschichtswissenschaft, S. 18.

Geschichte macht die Geschichte sichtbar, die Geschichte macht das Geschehen sichtbar.“[53] Arthur C. Danto betont sogar: „that stories, or narratives are already forms of explanation.“[54] Daß „zwischen der Überlieferung und ihrem Interpreten ein Gespräch statthat“[55], behauptet schließlich auch die Hermeneutik. Auch „Gespräch“ (discourse) ist – wortfeldtheoretisch gesprochen – in die Nachbarschaft von „Diskurs“ zu rücken, doch in ihrem methodologischen Gebrauch, d.h. als Schlüsselwort verschiedener Theoreme, geraten beide, Hermeneutik und Diskursanalyse, in gleichsam unversöhnliche Gegnerschaft[56]. Gewiß ist Auslegung „nie ein voraussetzungsloses Erfassen eines Vorgegebenen“[57]. Falls Überlieferung überhaupt stattfindet, deckt sie jedoch den Unterschied von Sein und Seiendem zu, was der spätere Heidegger selbst als die „Vergessenheit der Differenz“[58] beklagte. Die Struktur des Verstehens ändert sich geschichtlich selbst. „Dekonstruktion“ ist nicht nur ein Modewort; ich fasse in diesem Begriff Leistung, Eigenart und Grenzen des Verstehens *nach* dem hermeneutischen Paradigma, das seinerseits – Manfred Frank zufolge[59] – die Universalgrammatik des 18. Jahrhunderts mit ihrer scheinbar naiven Ineinssetzung von Sprache und Vernunft ablöste. Erst die neostrukturalistische Interpretation Heideggers läßt dessen Denkansatz wieder fruchtbar werden. Der der Sprachwissenschaft und Heidegger – und Nietzsche – gleicherweise verpflichtete Jacques Derrida behauptet, daß nichts (also kein Sein oder ein Zeichen oder eine Struktur usw.) der „différance“ vorausgehe: „Le signe [...] se met à la place de la chose même, de la chose présente, „chose“ valant ici aussi bien pour le sens que pour le référent. Le signe représente le présent en son absence.“[60] Das Zeichen ist also „unordentlich“, es ist nie da, wo es sein sollte: bei der Sache; indes wäre es bei dieser, wäre es nicht es, sondern sie selber. An diese Hypothese (auch Hypothesen sind Ersatz für das originäre Zeichen – in unserer abendländischen Tradition: das Wort Gottes) knüpft sich eine Fülle von Folgerungen; mit Derrida:

> C’est alors le moment où le langage envahit le champ problématique universel; c’est alors le moment où, en l’absence de centre ou d’origine, tout devient discours [...] – c’est-à-dire système dans lequel le signifié central, originaire ou transcendental, n’est jamais absolument présent hors d’un système de différences.[61]

Die Derridasche différance-Interpretation ist die Einbruchsstelle in die bisherige – in letzter Instanz: metaphysische – Diskurssekurität. Derrida bringt allerdings nur auf den Begriff, was sich in den historischen Avantgarden schon in vielfältiger, wenn zwar diffuser Weise regte, nicht selten aber durch politische oder mythische Totalismen wieder verdeckt wurde.

Wie ist es nun aber möglich, dem aleatorischen „Spiel“ der Signifikanten Einhalt zu gebieten, den Diskurs „zum Stehen“ zu bringen – eine Frage nicht nur wissenschaftlichen, sondern vor allem auch gesellschaftlichen (z.B. staatlichen) Interesses? Derrida schaut ja gewissermaßen ins Innere der Semiose, analysiert ihre elementaren Bedingungen, blendet jedoch den weiteren – und d.h. soziokulturellen – Kontext aus. Für die „Ordnung des Diskurses“ interessiert sich indessen ein anderer

---

53 Stierle: Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte, S. 531.

54 Danto: Narration and Knowledge, S. 233.

55 Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 437.

56 Vgl. Frank: Was ist Neostrukturalismus, S. 226. Das traditionelle mentalistische Begriffspaar „diskursiv/intuitiv“ greift in einem zeichentheorisch fundierten Modell nicht mehr.

57 Heidegger: Sein und Zeit, S. 150.

58 Ders.: Identität und Differenz, S. 40.

59 Vgl. Frank: Die Grenzen der Beherrschbarkeit der Sprache, S. 183ff.

60 Derrida: La différance, S. 47.

61 Ders.: L’écriture et la différence, S. 411.

französischer Philosoph der Gegenwart: Michel Foucault, der nicht zufällig von Derrida des Logozentrismus geziehen wird[62]. Foucault stellt folgende Hypothese auf:

> [...] je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire [...].[63]

Foucault kann seine Basishypothese schon mit einer schlichten Alltagsbeobachtung belegen und absichern: „On sait bien qu'on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelle circonstance, que n'importe qui, enfin, ne peut pas parler de n'importe quoi."[64] Die Kritik, die Jürgen Habermas dem Universalitätsanspruch der Hermeneutik entgegenbrachte, ist also im Lichte der Foucaultschen Lehre auch auf Derrida anzuwenden. Brachte Habermas die kritische Einsicht „systematisch verzerrter Kommunikation"[65] gegen die hermeneutische Verständigungsprämisse und -euphorie in Anschlag, so darf auch im Falle des Dekonstruktivismus festgehalten werden: Nicht jedes Zeichen kann zu jeder Zeit in jede beliebige Richtung „verschoben" werden. Aleatorik und Gewaltzusammenhang sind aneinander aufzurechnen; und in diesen Gewaltzusammenhang teilen sich Autor und Diskurs. In beide Termini trennt man freilich, was eigentlich zusammengehört. Zwar wird jeder Diskurs von einer Vielzahl von Autoren produziert – auch der Idiolekt ist Intertext –, Foucault insistiert jedoch zurecht:

> [...] il s'agit d'ôter au sujet (ou à son substitut) son rôle de fondement originaire, et de l'analyser comme une fonction variable et complexe du discours. L'auteur [...] n'est sans doute qu'une des spécifications possibles de la fonction-sujet.[66]

Historiographie und Literaturwissenschaft arbeiten indessen längst mit komplexeren Autorbegriffen, als es Foucault in seinem Definitionsversuch von 1969, was denn ein Autor sei, noch annehmen mochte – nicht zuletzt unter seinem Einfluß natürlich. Im Rahmen von Neostrukturalismus und Semiotik ist das Subjekt Aktant (Rollenspieler), Funktion oder auch Thema nicht bloß von isolierten Sätzen, sondern von komplexen Texten, also Diskursen.

Im Titel der vorliegenden Arbeit steht der Diskursbegriff (Diskurswandel) mit Absicht vor dem Autorennamen (Einstein): mit der Absicht, schon auf dieser Abstraktionsebene anzuzeigen, daß im folgenden keine konventionelle Autorenphilologie getrieben wird, auch wenn „Carl Einstein" ohne Zweifel und ohne Einschränkung thematisches Zentrum dieser Monographie ist. Diese an sich pragmatische Entscheidung rechtfertigt sich umso mehr, als Einstein ein besonders geeigneter Gegenstand für bestimmte – allgemeinere – Fragestellungen ist, daß er unerkanntermaßen Repräsentanzwert für Theorie und Geschichte der Avantgarde, für das „Schicksal" der Moderne überhaupt besitzt. Der historische Autor als psycho-physische Einheit kann jedoch nicht das theoretische Zentrum der Untersuchung bilden. Schon die biographische Materialbasis wäre zu knapp. Allerdings verfügen wir im Falle Einsteins auch nicht über sehr viel weniger persönliche Daten als bei anderen Autoren mittleren Bekanntheitsgrades auch, auch wenn ihre Edition – die Einstein-Edition überhaupt – im Argen liegt[67]. Die Germanistik hat sich ja mitnichten gescheut, ganze „Weltbilder" an

---

62 Vgl. ders.: De la grammatologie, S. 68.

63 Foucault: L'ordre du discours, S. 10f.

64 Ebd., S. 11.

65 Habermas: Der Universalanspruch der Hermeneutik, S. 151.

66 Foucault: Qu'est-ce qu'un auteur, S. 95; vgl. Sluga: Foucault à Berkeley.

67 Vom Verlagsschicksal Einsteins wäre noch weit mehr zu berichten: von der „Traumtänzerei" der Medusa-

nahezu, wenn nicht völlig unbekannte Autoren zu binden (man denke z.B. an die ideologische Opposition von Gottfried von Straßburg und Wolfram von Eschenbach) oder ganze Epochen auf zwei Autoren zu gründen („Deutsche Klassik“, sprich: Goethe und Schiller), d.h. Geschichte zu personalisieren, zu metonymisieren und sich selber im Gedanken an eine Einheit, an einen Ursprung im Autor- bzw. Subjektbegriff zu beruhigen: „L’auteur est ce qui donne à l’inquiétant langage de la fiction, ses unités, ses nœuds de cohérence, son insertion dans le réel“.[68]

Einsteins intellektueller parcours durch mehrere Textgattungen, Künste und Wissenschaften, seine avantgardistische Manifestation in mehreren aufeinanderfolgenden, soziokulturellen Konstellationen erzeugen ein vieldimensionales Geflecht von Beziehungen oder Konflikten oder auch Ambivalenzen, kurz: von kontingenten Strukturen. Diese prägen nicht nur den Einsteinschen Einzeltext, der so zum Intertext wird, sondern auch größere Textverbände, an denen der Autor Einstein partizipiert. Auf welche Weise ist diese Teilhabe vorstellbar? Jürgen Link erkennt sehr richtig:

> [...] ein Autor-Effekt entsteht überhaupt erst dadurch, daß empirische Subjektivität an einem vom Diskurs dafür vorgesehenen (und historisch variablen) Platz investiert wird. Damit werden gleichzeitig Fragen wie etwa die nach der Einheit eines Werkes obsolet: Ein und dasselbe Individuum kann in verschiedenen Diskursen mitspielen (etwa in medizinischen und lyrischen wie Benn), ohne daß der Zwang zur Konstruktion einer „Einheit in der Tiefe“ bestände. Mehr noch: Auch innerhalb ein und desselben (etwa lyrischen) Textes können nicht bloß die Brüche, Widersprüche und harten Montagen selbstverständlich anerkannt werden (wie es ja ohnehin der avantgardistischen Ästhetik entspricht) – sie werden auch als weitgehend kontingente Diskurskollisionen ohne subjektive Intentionalität deutbar.[69]

Auch der Interdiskurs ist kein stabiles Gebilde, ja man kann sagen: Diskurs ist wesentlich Diskurswandel.[70] Ein Diskurs der Moderne insbesondere erfährt nicht nur die „laufende Aktualitätsverlagerung“[71], die dem Begriff des Modernen von Anfang an eigen war. Der Skepsis von Avantgarde und Postmoderne gegenüber Teleologien und Ordnungsmonopolen trage ich insofern Rechnung, als ich nicht Herbert Schnädelbachs – typisch philosophischen – Vorschlag folgen, „Diskurswechsel“ auf „Diskursvermengungen“ zurückzuführen:

> Sie liegen vor, wo unkontrolliert und ohne sachlichen Grund Probleme, die sich sinnvoll nur in einem bestimmten Diskurs stellen lassen, plötzlich in einen anderen Diskurs transponiert und dort weiterbehandelt werden.[72]

Gewiß läßt sich über Wechsel und Wandel philosophisch trefflich streiten, Schnädelbach läßt jedoch im Dunkeln, wer zu den angesprochenen Restriktionen, zur Feststellung des Sachzwangs letztenendes befugt sei.

Notwendigerweise ermöglicht und fordert eine neuartige Diskurskonstellation auch eine Veränderung der Autorfunktion, wenn auch die anlage- und altersbedingte Bereitschaft eines Autorindividuums mit der Zeit abnehmen dürfte, Angebote bzw. Herausforderungen anzunehmen.

Werkausgabe (so ein bekannter Münchner Verleger), vom Zögern eines renommierten (damals) Frankfurter Verlags, sich zu engagieren, vom jetzigen Ramschverkauf der unvollendeten Berliner Ausgabe usw.

68 Foucault: L’ordre du discours, S. 30.

69 Link: Literaturanalyse als Interdiskursanalyse, S. 284.

70 Mit dem Titelbegriff „Diskurswandel“ soll auch ein theoretischer Progress seit meiner Dissertation „Wiedergeburt und Neues Leben. Aspekte des Strukturwandels in Goethes Italienischer Reise“ von 1978 angezeigt werden.

71 Luhmann: Soziale Systeme, S. 97.

72 Schnädelbach: Reflexion und Diskurs, S. 341.

Carl Einstein hat dem Avantgarde-Postulat bis zuletzt standgehalten, es gibt keinen „reifen" Einstein. In dieser Hinsicht ist, was er 1926 über Pablo Picasso schreibt, auf Einstein selber zu beziehen:

> Seine Stationen mögen in zwanzig Jahren Nuancen sein – heute spricht man von Stilwandlung –, die man durch rationales Erklären verbinden will. Picasso ist menschlich reich; er weiß sich zu überraschen. Verkalkte rufen hier Kniff und Mache; also man wäre verpflichtet, auf zusammengebrochenem Stuhl kleben zu bleiben. Moralische sehen den „Charakter" in Gefahr – Einheitlichkeitsmuffel. Man ist dies, jenes und einiges in Querung; woher sollte einer heute bindende Übereinkunft beziehen? Doch nicht vom Unterdemstrich der Wissenden? Man schätzt den einen Ton; wie der Junge pfiff, soll als Greis er murmeln; gleichen Rhythmus, doch reifer, molliger. Was man als Katastrophe beschimpft oder bejubelt, wird den Späteren für stilles Gleiten gelten und auf tausend recht bekannte Dinge bezogen werden; vielleicht auch als Abnormität vergessen, hier und da belächelt. Das hängt nicht von der Stärke des Talents ab; man weiß nicht, welche Aussichten man haben wird mit diesen aufrührerischen Künsten; ob sie dauernd eingepaßt werden. (K 1, 69f.)

In besonderem Maße interessiert die Einsteinsche Besetzung verschiedener Autorfunktionen, die sich im raschen Diskurswandel des ersten Jahrhundertviertels ergeben bzw. die Einstein immer als einer der ersten erkennt, ja sie zum Teil erst schafft und prägt. Jedes seiner großen Werke macht in diesem Sinne Epoche: der „Bebuquin" im Übergang von der Dekadenz zur Avantgarde, die „Negerplastik" im Zuge der Primitivierung der Moderne; auch zwei kleinere Arbeiten von 1929, die „ethnologische" André Masson-Studie und ein Beitrag zum „Dictionnaire critique" der „Documents" dokumentieren eine Wende. „Die Kunst des 20. Jahrhunderts" und „Die Fabrikation der Fiktionen" setzen jeweils Schlußakzente – eine permanente „Spitzen"-Leistung[73]. Diese soll jedoch nicht nur historisch dargestellt werden – Einsteins Theorieprobleme sind auch noch unsere; wir haben das Paradigma, das er mitbegründete noch nicht verlassen, ja es sind unsere Probleme umsomehr, als wir ja die Irrationalität des Wandels diskursiv auszutragen haben: „Une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et c'est état est constant."[74]

1.2. Gattungstheorie als Modell des Diskurswandels

Jeder Text enthält eine entsprechende Anzahl von klassematischen Merkmalen (Klassemen), die ihn einem Redetyp oder Genre zuweisen: etwa wissenschaftlicher, mythischer oder ideologischer Rede. Auch der literarische Diskurs[75] in seinen gattungsspezifischen Ausprägungen läßt sich so bestimmen, z.B. als lyrisch oder satirisch oder narrativ usw. Allerdings ist dieses Zuordnungssystem historisch mehr oder weniger stark variabel – im Bereich der Produktion wie der Rezeption. Diese Einsicht geht auf den Russischen Formalismus zurück:

> Ein Genre ist nicht einfach ein fester „Kanon", dessen „Regeln" in ihrer „Reinheit" realisiert oder nicht realisiert werden. Es ist ein beständig sich veränderndes, evoluierendes Bezugssystem, in dem die

73 Vgl. Benn an Wasmuth, 27. März 1951, in: Benn: Das gezeichnete Ich, S. 84.

74 Lyotard: Le Postmoderne expliqué aux enfants, S. 30.

75 Vgl. Meyer: Diskurstheorie und Literaturgeschichte, S. 390ff.

tiefgreifenden „Verstöße“ gegen die gerade geltenden Vorbilder oder Regeln mindestens ebenso genreprägend sind wie die Bekräftigungen.[76]

Die Gattungstheorie bietet Strukturmuster (patterns) für Konfiguration und Transformation oder auch Verdrängung von Diskursen. Umgekehrt impliziert der Diskursbegriff eine Gattungstheorie menschlicher, d.h. gesellschaftlicher Rede. Im Lichte der Gattungstheorie verräumlicht und verzeitlicht auch die vorliegende Untersuchung (Diskurswandel als Gliederungsprinzip) verschiedene Aussagemöglichkeiten der Moderne und veranschaulicht so die Kontingenz dieses Begriffes – denn nicht nur koexistieren die Einsteinschen Diskurse im Gesamtwerk; wie im nächsten Kapitel noch gezeigt werden wird, bedarf auch die Avantgarde ihres „klassischen“ Widerparts. Ohne Zweifel produzieren zunächst einmal individuelle Autoren die Texte, die das Gattungssystem konstituieren, auch wenn sie nur Autorfunktionen erfüllen, auch wenn das System selber durch Texte (Poetiken, Vorbilder o.ä.) tout fait überliefert werden kann und seinerseits die laufende Textproduktion beeinflußt. Schon Jurij Tynjanow deklariert aus diesem Grund die „schöpferische Freiheit“ geradewegs zur „optimistischen Losung“, die keineswegs der Realität entspreche[77]. Die Literatursoziologie weiß nichts anderes. Das Gattungssystem ist selber mit der Institution „Literatur“ und diese wiederum mit der soziokulturellen Entwicklung vernetzt.

Damit wäre eine übergeordnete Ebene bezeichnet. Nicht das System der Literatur ist „Ultimativum“, wie Edgar Marsch vermeint[78], sondern – wenn man die Steigerung zur Weltliteratur beiseite läßt – die Kultur oder die Epoche, ohne daß damit eine Einheit behauptet würde. Damit wird deutlich, daß der idiolektische Diskurs der literarischen oder auch wissenschaftlichen Autoren wohl ein geringeres Problem darstellt als die globale Rahmung[79]. Auf den Autor-Text lassen sich ja die Verfahren der Stilistik und Rhetorik – auch der Rezeptionsforschung – anwenden, um dessen Differenzqualitäten im Verhältnis zur Gattungsnorm herauszuarbeiten oder um den Text überhaupt einer Gattung zuzuweisen, z.B. im Falle Einsteins die Frage zu klären: Handelt es sich bei der „Negerplastik“ überhaupt um einen ethnologisch ernst zunehmenden Text? Oderwas wäre er sonst?

Die Integration des idiolektischen Diskurses ins Gattungssystem geschieht generell – nicht nur bei Einstein – nach der Modalität multipler Wahlen, die freilich als Wahl nur aus der Textinterpretation und weiteren Interpretationen sichtbar gemacht werden können. Die in Frage stehende Integration vollzieht sich auch nicht immer reibungslos; sie vollzieht sich unter Umständen nach der Modalität des „Streits“ – der avantgardistische Skandal als Fortsetzung der Querelle des Anciens et des Modernes[80] –, der Wertung, der Autor gebraucht Durchsetzungsstrategien, er scheitert, Bücher werden verbrannt usw. Es gibt freilich nicht den Algorithmus, der den textuellen Gesamtbestand (schriftlicher oder oraler Natur) einer Epoche zur Systemformel verdichtete. Das Gattungssystem erscheint somit als Ergebnis einer Überschlagsrechnung; es ist je nach Quellenlage eine mehr oder weniger starke Abstraktion oder Reduktion – was nicht heißt, daß mit dem Konzept nicht gearbeitet werden könnte, daß es nicht „regional“ vertieft werden könnte. Im Grunde sind alle Begriffe der Literaturwissenschaft derartig „schwache“ Abstraktionen. Das System darf jedoch kein Duplikat seines Materials werden,

---

[76] Striedter: Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution, S. XLI; vgl. Hempfer: Gattungstheorie, bes. S. 98ff.

[77] Vgl. Tynjanow: Über die literarische Evolution, S. 454 u. Steiner: Russian Formalism, S. 99ff.

[78] Marsch: Gattungssystem und Gattungswandel, S. 119.

[79] Vgl. Frank: Zum Diskursbegriff bei Foucault, S. 38.

[80] Vgl. Flaker: Ästhetische Herausforderung/Ästhetische Provokation, in: Glossarium der russischen Avantgarde, hg. v. dems., S. 132f.

erst das Komplexitätsgefälle schafft Information[81] – ein Problem vor allem der Gegenwartsliteratur-Geschichtsschreibung. Die Bestimmung eines jeweiligen Gattungsdiskurses kann weiter ausdifferenziert werden, wobei sein Aggregatzustand natürlich auch dafür ausschlaggebend ist, welchen Stellenwert er im System einnimmt. Michel Foucault unterscheidet verschiedene Wissensgrade oder -formen, die Diskurse repräsentieren oder auch durchlaufen können. Da im Falle Einsteins wie im Falle von Epochenumbrüchen überhaupt Statusmerkmale, Reifegrad, Neuartigkeit usw. eine große Rolle spielen, stelle ich Foucaults Konzeption im Zusammenhang eines längeren Zitats dar:

> A propos d'une formation discursive, on peut décrire plusieurs émergences distinctes. Le moment à partir duquel une pratique discursive s'individualise et prend son autonomie [...], on pourra l'appeler „seuil de positivité". Lorsque dans le jeu d'une formation discursive, un ensemble d'énoncés se découpe, prétand faire valoir (même sans y parvenir) des normes de vérification et de cohérence [...], on dira que la formation discursive franchit un „seuil d'épistémologisation". Lorsque la figure épistémologique ainsi dessinée obéit à un certain nombre de critères formels [...] [,] à certaines lois de construction des propositions, on dira qu'elle a franchi un „seuil de scientificité". Enfin lorsque ce discours scientifique, à son tour, pourra définir les axiomes qui lui sont nécessaires, les éléments qu'il utilise [...], lorsqu'il pourra ainsi déployer, à partir de lui-même, l'édifice formel qu'il constitue, on dira qu'il a franchi le „seuil de la formalisation".[82]

Foucault markiert also – erstens – den Zeitpunkt, an dem gewisse „Dinge" überhaupt Zeichen und Thema werden und als Wissen zugänglich sind. Diesen Vorgang kann man auch im Sinne von Ernst Cassirer als Wechsel von Präsentation und Repräsentation[83] verstehen. Auf dem Wege zur Wissenschaft durchläuft das Wissen – zweitens – ein „reflexives" Stadium. Erst als „Disziplin" etabliert es – drittens – seine Theorie bzw. Metatheorie. Foucault benennt diesen Vorgang nicht sehr glücklich „épistémologisation" (Verwissenschaftlichung), denn „Wissen" ist ja schon im vorausgehenden Stadium im Spiel. Letztes Stadium von Wissenschaftlichkeit ist die Formalisierung – wobei natürlich gerade den sciences humaines diese letzte positivistische „Weihe" vorenthalten bleiben muß. Was hier als intellektuelles Novum angeboten wird, hat freilich die literaturwissenschaftliche Wertungslehre seit jeher beschäftigt; sei es, daß man in mehr naturwüchsiger biomorpher Metaphorik verschiedene Reifegrade eines Autors oder eines Werkes (oder einer Fassung, eines Werkes oder einer Epoche) zu bewerten suchte, sei es, daß man eben – formalistisch – die Gattungsdynamik beschrieb:

> Genres, die aus ihrer dominierenden Stellung in der Hierarchie verdrängt oder sogar in den neuen Kanon, der den der vorausgehenden Epoche ablöst, gar nicht mehr aufgenommen werden, können unbeschadet dessen weiter bestehen, ja produktiv bleiben – sei es als „Nebenlinien", auf die sich die herrschende Richtung in polemischer oder anderer Weise immer wieder bezieht, sei es als „Unterströmungen", die von den für die Epoche repräsentativen Autoren, Kritikern und Leserschichten nicht beachtet werden, auf die aber jederzeit zurückgegriffen werden kann, sobald die „Hauptlinie" selbst sich zu erschöpfen, ihre Wirkung und Attraktion einzubüßen beginnt.[84]

Manfred Frank bringt „die theoretische Ratlosigkeit" Foucaults gegenüber der „Seinsart" von diskursiven Brüchen oder Transformationen zur Sprache, obgleich er ihm zubilligt, durch sein Denken

---

81 Luhmann: Soziale Systeme, S. 623ff. u.ö.

82 Foucault: L'archéologie du savoir, S. 243f.

83 Vgl. Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 3, S. 358f. u. Braun: Präsentation versus Repräsentation.

84 Striedter: Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution, S. LXV; vgl. auch Lotman: Über die Semiosphäre, S. 295.

in Diskontinuitäten eine geschichtskritische Intention zu verfolgen (und damit auch in die Nähe des Neostrukturalismus zu rücken):

> [...] es sieht [aber] wirklich so aus, als stellte Foucault das Nacheinander der Epochen (deren zeitgeistartige „Einheit“ er ganz traditionell betont) so sich vor, als ob wie in einem Theaterstück zwischen je zwei Auftritten der Repräsentation der historische Vorhang niederführe, um, wiederaufgehend, einer neuen diskursiven Formation Raum zu geben [...].[85]

Niklas Luhman hat sich dagegen eingehend mit dem Phänomen der Temporalisierung beschäftigt. Er bedenkt indessen kaum, daß Verzeitlichung ein historischer Prozeß selber ist, der seit dem Beginn der Neuzeit zudem akzelerierte. Das Komplexitätsgefälle zwischen Umwelt und Diskurs bringt einerseits mit sich, daß beide auch nicht in einem Zustand der Synchronie verharren: „Zeit ist der Grund für den Selektionszwang in komplexen Systemen [...].“[86] Umgekehrt entsteht durch Zerfall Zeit. Einsteins „gehetzte Verwandlung“ (FF, 132), sein von Franz Blei angekündigter Kometensturz sind als diskursive Praxis zu verstehen. Auch Derridas différance[87] spielt somit in der Zeit, verschiebt sich in der Zeit und im Diskursraum. Das Zeitmaß der Diskurse ist wohlgemerkt variabel, d.h. nicht homogen, sondern zumindest seit Ende des 19. Jahrhunderts turbulent. Indem sich ein Diskurs temporalisiert, erhöht er einerseits seine Komplexität, wird er unruhig: der Fall der historischen Avantgarde; Luhmann spielt auch auf die Lévi-Strauss’sche Konzeption „heißer“ Gesellschaften an. Andererseits ist ein Diskurs, der sich der Zeitlichkeit anpaßt, dieser auch nicht völlig ausgeliefert. Er läßt dann „intern nur noch Strukturen zu, die in der Lage sind, entstehende und vergehende Elemente zu verknüpfen“[88], mit Arnold Gehlen zu sprechen: er „kristallisiert“:

> Ich würde vorschlagen [so Gehlen], mit dem Wort Kristallisation denjenigen Zustand auf irgendeinem Gebiet zu bezeichnen, der eintritt, wenn die darin angelegten Möglichkeiten in ihren grundsätzlichen Beständen alle entwickelt sind. Man hat auch die Gegenmöglichkeiten und Antithesen entdeckt und hingenommen oder ausgeschieden, so daß nunmehr Veränderungen in den Prämissen, in den Grundanschauungen zunehmend unwahrscheinlich werden. Dabei kann das kristallisierte System noch das Bild einer erheblichen Beweglichkeit und Geschäftigkeit zeigen [...]. Es sind Neuigkeiten, es sind echte Produktivitäten möglich, aber doch nur in dem abgesteckten Feld und auf der Basis der schon eingelebten Grundsätze, diese werden nicht mehr verlassen.[89]

In diesem Binnenhorizont tobt der gesamte „Konflikt der modernen Kultur“[90], wie es auch schon Georg Simmel gesehen hat. Die „perennierende Modernisierung“[91] selber hat keinen Sinn; Sinn ist nur als „Transformation“ von Sinn denkbar[92]. Da das diskontinuierliche Moment der Moderne eigen ist, dürfte ihr Ende schwer zu erkennen sein.

Wissen kann „unsinnig“ werden (historisch oder pragmatisch – z.B. ökologisch – gesehen); Sinn lebt jedoch in der différance weiter. Welcher Art und welchen Umfangs das Wissen sei, hängt von seinem Stellenwert im Diskurs ab. Eine Typologie von Wissensformen kann hier freilich nicht

---

85 Frank: Was ist Neostrukturalismus, S. 215; vgl. Piaget: Le structuralisme, S. 114.

86 Luhmann: Soziale Systeme, S. 70.

87 Vgl. Derrida: La différance, S. 52 u. ders.: Sémiologie et grammatologie, S. 40f.

88 Luhmann: Soziale Systeme, S. 77.

89 Gehlen: Über kulturelle Kristallisation, S. 321; offensichtlich deckt sich Gehlens Konzept eines kristallisierten Systems mit dem Paradigma-Begriff Thomas S. Kuhns, vgl. Kuhn: The Structure of Scientific Revolutions.

90 Vgl. Simmel: Der Konflikt der modernen Kultur u. Scheible: Georg Simmel und die Tragödie der Kultur.

91 Koslowski u.a.: Vorwort zu: Moderne oder Postmoderne, S. XII.

92 Greimas: Du sens, S. 15.

gegeben werden. Wissenschaftliches Wissen ist notwendigerweise anders strukturiert und geregelt als Alltagswissen, insbesondere durch thematische Exklusivität und Konsistenz sowie durch eine rigorose Syntaktik der Darbietung, es ist jedoch nicht *das* Wissen allein. Foucault betont zurecht: „Le savoir n'est pas investi seulement dans des démonstrations, il peut l'être aussi dans des fictions, dans des réflexions, dans des récits, dans des règlements institutionnels, dans des décisions politiques."[93]

Indem wir diskutieren und interpretieren, werden wir zum Mitspieler (actant) des Diskurses. Der Theorieverbund von Epistemologie (als Wissen vom „Wissen") und Textologie (Literaturwissenschaft als Textwissenschaft) ermöglicht es, Schicksal und Eigenart zahlreicher Einstein-Texte zu erhellen, sein Gesamtwerk zu strukturieren und Leistung und Versagen vor dem Horizont von Kultur und Epoche auszudifferenzieren. Einstein hat zwar Fachleute aller Art – Ethnologen wie Kunstwissenschaftler und wohl auch Philosophen – provoziert; da er aber niemals *innerhalb* einer wissenschaftlichen Disziplin argumentiert und auch nicht in entsprechenden Organen publiziert – publiziert wurde –, realisiert er auch nicht, was Thomas S. Kuhn eine „Anomalie" nennt[94], d.h. er erschüttert nur heimlich wissenschaftliche Gattungscodes, und das gilt selbst für die Kunstwissenschaft. Freilich hinderten die politischen Ereignisse auch seine Wirkung; davon später. Während die Evolution der „normalen" Wissenschaft kumulativ vonstatten geht, erweist sich demgegenüber der literarische Text, der sich transformativ in den wissenschaftlichen Diskurs einschaltet, offenbar als unterdeterminiert oder unterkodiert, d.h. er genügt einigen Kriterien und Formationsregeln der institutionalisierten Wissenschaftlichkeit nicht. Das Verhältnis kann sich freilich auch geschichtlich umkehren, ein vordem wissenschaftlicher oder religiöser Text kann ästhetisch rezipiert werden[95]. Zwar betrachtet man im allgemeinen den literarischen Text als überdeterminiert, dies jedoch nur gegenüber „normalem" Sprachgebrauch. Ohne Zweifel dominieren bei Einstein Literarisierung und Rhetorisierung alle anderen textbildenden Verfahren und so auch die wissenschaftlichen Konventionen, und damit steht er – wie schon bemerkt – in der Tradition Friedrich Nietzsches. Die – noch – vorherrschenden rezeptiven Codes des im weitesten Sinne bürgerlichen Publikums – auch der Fachwissenschaften – ermöglichten und ermöglichen es jedoch bis heute, Einstein als künstlerischen Bürgerschreck oder als Dilettanten zu neutralisieren. Die früh verspürte, aber erst heute theoretisch fundierte Berücksichtigung der grundsätzlichen Ästhetizität/Literarität aller Diskurse und gerade auch der Metadiskurse[96] läßt allerdings die Subversion des modernen Weltbilds durch den Avantgarde-Diskurs erkennen. Die Avantgarde als das schlechte Gewissen der Moderne wird nicht zufällig an deren Ende wiederentdeckt.

Gegen die Zerstörung oder Trübung des Binnenhorizontes, des „Weltbildes", hat die Kultur indes Diskurse eingerichtet, deren Leistungsprinzip „Normalität" oder „Totalität" heißt. Diese Diskurse versuchen – so Luhmann – allzu starke „Vibrationen"[97] des Sinns abzufangen, wenn diese über behaglichen Schauer oder onanistischen Kitzel hinausgehen. Wie ein Besuch im Deutschen Museum München belehrt, ist aber Luhmanns technomorphe Metapher dem geschichtlichen Prozeß der Technisierung selbst entnommen. Die Beschleunigung der Schiffahrtsgeschwindigkeit konnte einen bestimmen Grenzwert erst überschreiten, als die auftretenden Vibrationen durch entsprechende Apparaturen abgefangen und auf ein für Passagiere und Besatzung erträgliches Maß reduziert werden konnten. Das Komplexitätsgefälle von Einstein-Text und Einstein-Interpretation erfüllt dieselbe

---

93 Foucault: L'archéologie du savoir, S. 239.

94 Vgl. Kuhn: The Structure of Scientific Revolutions, S. 52ff.

95 Vgl. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 406.

96 Vgl. Culler: On Deconstruction, S. 181 u. Lyotard: La condition postmoderne, S. 7.

97 Luhmann: Soziale Systeme, S. 97.

Funktion. Die Avantgarde erzeugt indessen nicht nur Vibrationen und Kulturschocks, sie entlastet auch die Gesellschaft von diesen durch einen Prozeß der Spezialisierung, ja Selbstmarginalisierung. Sie ist Teil *und* Träger der gesellschaftlichen Anomie.

1.3. Avantgarde als Differenzierung der Moderne

Trotz der unaufhörlichen Dynamik von Zeichen und Diskurs und dem unabschließbaren Problem von Zeitlichkeit und Gleichzeitigkeit in der Moderne ist es nicht damit getan, deren Begriff nur pragmatisch einzugrenzen. Eine pragmatische Periodisierung könnte sich zwar im Bedarfsfall an biographisch oder historisch markanten Daten orientieren, zumal bei Einstein ja Biographie und soziokulturelle Entwicklung hochgradig vermittelt sind (Décadence, Weltkrieg, Exil, Tod usw.). Aber auch die Praxis „bedeutet“, sie ist nicht einfach gegeben; so darf etwa Einsteins „Hang“ zur Kunstkritik nicht nur biographisch – als bloßes Talent z.B. – interpretiert werden. Als Interdiskurs bietet Kunstkritik dieselben intellektuellen Anreize wie auch die Fremderfahrung, die primitive Kunst ermöglichte: als metonymische Figuration des Anderen:

> Understanding is a process of rendering the familiar, or the „uncanny“ in Freud's sense of that term, familiar; of removing it from the domain of things felt to be „exotic“ and unclassified into one or another domain of experience encoded adequately enough to be felt to be humanly useful, nonthreatening [...]. This process of understanding can only be tropological in nature [...].[98]

Hat Danielle Bouverot etwa ein Vorherrschen der Metonymie im kritischen Diskurs beobachtet, konstituiert ein metonymisches Verfahren auch die Rede über das Bild[99]. Im Kontrast von literarischer und bildender Kunst reflektiert Einstein die moderne Zeichenproblematik überhaupt. Als methodologisches Problem der Kunstwissenschaft hat dieses Verhältnis Oskar Bätschmann beleuchtet[100]; Jean-François Lyotard zufolge dekonstruiert das Figurale jedoch *jeden* Text[101]. Die aus dieser Wechselwirkung entspringende Krise des Zeichenbegriffs korreliert mit der Krise des okzidentalen Logozentrismus, der dem Zeichen als Einheit immer noch inhärent war und ist. Im Blick auf andere Zeichensysteme, insbesondere ikonische (z.B. Malerei), stellt Umberto Eco fest, „that it is impossible to speak about verbal language without comparing it to other forms of signification and/or communication“[102]. Eco folgert: „In this sense, a general semiotics is fundamentally comparative in its approach.“[103] Diese These zielt auf eine grundsätzlich synästhetische Definition des Zeichens. Neuerdings insistiert auch Jerzy Pelc auf den „mixed character“[104] des Zeichens, den Roland Barthes mit seiner These der „circularité entre l'analogique et l'immotivé“[105] bereits angekündigt hatte. Der

---

98 White: Tropics of Discourse, S. 5.

99 Vgl. Bouverot: La rhétorique dans le discours sur la peinture ou la métonymie généra lisée, SS. 60, 63, 71.

100 Vgl. Bätschmann: Bild-Diskurs, S. 7 u.ö.

101 Vgl. Lyotard: Discours, figure, S. 307 u. Greimas u. Courtés; Sémiotique, Bd. 1, S. 147f.

102 Eco: Semiotics and the Philosophy of Language, S. 8; vgl. ders.: Trattato di semiotica generale, S. 282f.

103 Ebd.; vgl. auch Müller: Hermeneutik oder Dekonstruktion?, S. 99.

104 Pelc: Iconicity, S. 13.

105 Barthes: Eléments de sémiologie, S. 112.

damit angezeigte interpretatorische Spielraum öffnet eine „sémiotique comparée" auf hermeneutische Verfahren hin.

Periodisierung wäre an sich kein Problem, wenn jede Epoche „unmittelbar zu Gott"[106] wäre – wie Leopold von Ranke zu formulieren beliebte. Aber es gibt gar zuviele geschichtliche Turbulenzen im ersten Viertel unseres Jahrhunderts (und nicht nur hier), die wiederum allesamt und vielfach reflektiert werden, was den Sachverhalt weiter kompliziert, so daß die Varianz oder gar Inhomogenität des Gegenstandes erst einmal selbst theoretisch bzw. begriffsgeschichtlich abzuklären ist. Das Prinzip der „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen"[107] hat bekanntlich Wilhelm Pinder schon 1926 untersucht. Aus diesem folgt: Kultur und Epoche als Begriffe begrenzen wechselseitig ihre Horizonte, d.h. aber: ihre Extension ist derart, daß sie nie ausgefüllt oder ineinander übergeführt werden können. Wird der eine Begriff – z.B. Kultur – scharf eingestellt, verschwimmt die Epoche[108]. Ein Epochenbegriff dagegen kann nie die Gesamtheit der kulturellen Phänomene erfassen, auch wenn nicht selten in einem Denkakt paradoxer Übertrumpfung gerade die Heterogenität als das Einheitsstiftende ausgegeben wird[109]. Zwar ist erkennbar, daß jede Struktur evoluiert und jede Evolution Struktur besitzt, die beiden Aspekte lassen sich jedoch nicht integrieren. Sie bleiben komplementär, Perspektiven. Bis zum Auftauchen der Postmoderne hatte sich der moderne Horizont allerdings fortlaufend verlagert und hatte dadurch – fortlaufend – Vergangenheit bewältigt und Zukunft eröffnet. So stellte sich die Neuzeit gegen das Mittelalter[110], polemisierten die Modernes gegen die Anciens[111], entwarf die Aufklärung ein „Projekt der Moderne"[112], das Jürgen Habermas auch heute noch verteidigen möchte. Dabei bedenkt er nicht, daß Niklas Luhmann zufolge Zeitlichkeit „nicht [...] nur als Bedingung der Erkenntnis des Gegenstandes behandelt werden"[113] kann und darf, sondern ein Konstituens eben desselben darstellt, daß Diskurse durch ihre Differenzierung, ja ihren Zerfall Zeit produzieren – unter Umständen auch absorbieren, wie z.B. im Falle der christlichen Heilsgeschichte. Obwohl ursprünglich Wertbegriff, ja Streitbegriff, hatte sich „Modernität" im Zuge der modernen Akzeleration selber in bloßes Zeitbewußtsein verflüchtigt. Hierzu schreibt Hans Robert Jauß:

> Das Bewußtsein der Modernität, das sich im 19. Jahrhundert vom Weltverständnis der Romantik ablöst, bekundet sich in der Erfahrung, wie schnell das Romantische von heute als Romantisches von gestern selbst wieder „klassisch" erscheinen kann. Damit verliert die große historische Antithese zwischen den Alten und den Neueren, zwischen antikem und modernem Geschmack allmählich ihre Geltung. Der welthistorische Gegensatz des „Romantischen" zum „Klassischen" reduziert sich auf den relativen Gegensatz zwischen dem für die Zeitgenossen „Aktuellen", für die nächste Generation aber schon wieder überholten und „Vergangenen". Und in der Reflexion auf diesen Prozeß eines sich beschleunigenden geschichtlichen Wandels der Kunst und des Geschmacks kann sich jetzt ein Bewußtsein von Modernität ausbilden, das sich am Ende nur noch von sich selbst abhebt.[114]

---

106 Ranke: Über die Epochen der neueren Geschichte, S. 60.

107 Vgl. Pinder: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte u. Weisstein: Vergleichende Literaturwissenschaft, S. 118ff.

108 Vgl. dagegen Titzmann: Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft, S. 412.

109 Vgl. Schöne: Vorbemerkung zu: Das Zeitalter des Barock, S. IX u. Ruprecht u. Bänsch: Einführung zu: Jahrhundertwende, S. XIXf.

110 Vgl. Koselleck: Vergangene Zukunft, S. 300ff.

111 Vgl. Jauß: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes".

112 Vgl. Habermas: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt.

113 Luhmann: Weltzeit und Systemgeschichte, S. 103.

114 Jauß: Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität, S. 50f.

Wären nun endlich alle „im selben Jetzt“[115] da, um eine Formulierung von Ernst Bloch aufzugreifen? Der communis opinio zufolge hatte Charles Baudelaire die typisch moderne „Zeitflüchtigkeit“ als einer der ersten festgehalten, wohlgemerkt in einem ästhetischen Diskurs: „La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent [...].“[116] Gewiß verschmilzt in der Baudelaireschen Melancholie (die der Benjamins und Adornos verschwistert ist) „die ästhetische mit der geschichtlichen Erfahrung“[117]. Ebenso gewiß ist aber, daß nicht alle modernen Diskurse dem Zeitverfall in gleicher Weise begegnet sind und begegnen und daß sich der Diskurs der Moderne auch als ästhetischer nicht zeitlos halten kann, wenn er das ihm inhärente Moment des Wandels nicht bewältigt. Die Moderne entwickelte verschiedene Verfahren, um Gegenwart konstant zu halten: z.B. durch Sterilisierung von Vergangenheit (Historismus) und Ausrichtung von Zukunft auf Gegenwartsentwürfe (Marxismus) hin. Auch die Einbekennung und Positivierung – insofern Habitualisierung – von Décadence selber gehört hierzu. Décadence und Moderne gehen ineinander über. Auch dieser Vorgang läßt sich bei Baudelaire zuerst beobachten: „[...] nous sommes coupables de nous réjouir dans notre destinée.“[118] Im verzögert evoluierenden Deutschland steht zwei Jahrzehnte später der Dekadenz-Klage ein gründerzeitlicher Optimismus, ja ein Streben nach Weltmacht – scheinbar – diametral gegenüber. Im Lichte des Gehlenschen Kristallisationsbegriffes wird das benannte Phänomen jedoch als einheitlich zu verstehen sein; desgleichen die gemeinsame Kriegsbegeisterung von Reaktionären und Avantgardisten August 1914.

Prinzipien der Modernisierung wurden auch auf fremde, sogenannte unterentwickelte („primitive“) Gesellschaften übertragen. Kulturelle Unterschiede wurden dabei als Zeitgefälle konstatiert und imperialistisch beseitigt, d.h. ökonomisch genutzt und gleichgeschaltet. Ein unmittelbarer Kulturschock blieb Individuen belassen. Mit dem über die ästhetischen Diskurse (z.B. Kubismus, aber auch Varieté und Music Hall) eindringenden Primitivismus setzten sich die europäischen bzw. westlichen Hochkulturen hinhaltend bis integrativ auseinander, ja man muß wohl annehmen, daß zumindest *eine* kulturelle Binnenfunktion ein vitales Bedürfnis nach Verfremdung und Primitivierung anmeldete[119]. Umgekehrt trugen neugierige Wissenschaften wie z.B. die Ethnologie, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand, dazu bei, den Binnenhorizont der Moderne zu stabilisieren[120], obwohl sie doch einen differenzierten oder differenzierenden Diskurs über Fremdes anstimmten. Auch der Primitivismus muß in seinem Beitrag zur kulturellen Kristallisation der Moderne gesehen werden. Definierte nicht schon Hugo von Hofmannsthal als „Funktion des Dichters“: „das Herausbringen fremder Welten, um durch neue Ingredienzen dem Nationalgeist größere Mächtigkeit seiner selbst zu geben“[121]? Hielt nicht Nietzsche „zeitweilige Rückfälle in die Barbarei“ – „nicht nur [...] Kriege, sondern [die] größten und furchtbarsten Kriege“[122] – für unentbehrlich, damit eine Kultur nicht an ihren eigenen Hervorbringungen zugrundegehe? Carl Einstein bemerkte Anfang der dreißiger Jahre – ahnungslos vorbestimmtes Opfer der „Geister“, die er

---

115 Bloch: Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik, S. 114.

116 Baudelaire: Le peintre de la vie moderne, in: Œuvres complètes, Bd. 2, S. 695.

117 Habermas: Der philosophische Diskurs der Moderne, S. 17 .

118 Baudelaire: Notes nouvelles sur Edgar Poe, in: Œuvres complètes, Bd. 2, S. 320.

119 Vgl. Parsons: The Social System, S. 254.

120 Vgl. Voget: A History of Ethnology, S. 184ff.

121 Hofmannsthal, zit. n.: Schuster: China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925, S. 5.

122 Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches, in: SA, Bd. 1, S. 689; vgl. Gehlen: Die Seele im technischen Zeitalter, S. 33ff.

rief –: „Immer wieder verteidigt sich der Mensch gegen die eigene Schöpfung, wenn sie ihn überbeschwert und gefährdet, durch periodische Regressionen ins Primitive.“ (W 3, 303)

Niklas Luhmann hat eine Theorie entwickelt, die den vorausgehend skizzierten neuzeitlich-geschichtlichen Sachverhalt systemtheoretisch beschreiben kann – freilich ließe sich gleicherweise zeigen, daß Luhmanns Systematik historisch generiert wurde und wird. Er schreibt:

> Systemdifferenzierung ist nichts weiter als Wiederholung der Systembildung in Systemen. Innerhalb von Systemen kann es zur Ausdifferenzierung weiterer System/Umwelt-Differenzen kommen. Das Gesamtsystem gewinnt damit die Funktion einer „internen Umwelt“ für die Teilsysteme, und zwar für jedes Teilsystem in je spezifischer Weise. Die System/Umwelt-Differenz wird also redupliziert, das Gesamtsystem multipliziert sich selbst als Vielheit interner System/Umweltdifferenzen. Jede Differenz von Teilsystemen und interner Umwelt ist [konstituiert] wiederum das Gesamtsystem – aber dies in je verschiedener Perspektive. Deshalb ist Systemdifferenzierung ein Verfahren der Steigerung von Komplexität – mit erheblichen Konsequenzen für das, was dann noch als Einheit des Gesamtsystems beobachtet werden kann.[123]

Es wird im folgenden aufzuzeigen sein, daß die historische Avantgarde, die ja schon per definitionem ein differentielles Moment verkörpert („Vorhut“ zu...)[124], als Instanz der System- oder Diskursdifferenzierung im Luhmannschen Sinne begriffen werden kann. Die Lebensform der Bohème ordnete sich dann etwa dem Begriff einer „internen Umwelt“ unter. Durch diesen Theorieansatz kommt in den Blick, was die Avantgarden für die Gesamtkultur leisteten bzw. leisten. Durch ihr Weltkriegsengagement vor allem werden jene aus der freiwilligen oder erzwungenen Haltung der sozialen Opposition ins Licht einer weitaus schwieriger zu fassenden kulturellen Ambivalenz gerückt, in der laut Gottfried Benn ein jegliches mit seinen „Gegenbegriffen“[125] verschmilzt. Als einen „Begriff der Krise“[126] – der Moderne – hat Peter V. Zima „Ambivalenz“ herausgestellt, und im Anschluß an Friedrich Nietzsches Metaphysik-Kritik in „Jenseits von Gut und Böse“ behauptet er, daß „die extreme Ambivalenz der Moderne nicht mehr durch Synthese, Aufhebung und System zu bändigen“ sei, „der philosophische Begriff der *Vermittlung* über die *coincidentia oppositorum* nicht mehr“ hinausreiche[127].

Bereits Emile Durkheim hat den Zusammenhang von gesellschaftlicher Funktionsdifferenzierung und individuellem Orientierungsverlust erörtert[128]. Anomie scheint jedoch nicht nur unumgängliches Übel, sondern ein wesentlicher Bestandteil der modernen arbeitsteiligen Gesellschaft zu sein, d.h. deren Effektivität wird durch ein gewisses Maß an Entfremdung ermöglicht und erkauft. Gewiß, die Durkheimsche Argumentation ist tautologisch und konservativ: Die „organische Solidarität“, die er der bloß „mechanischen“ primitiver Kulturen gegenüberstellt, setzt die Partikularisierung eben der „Organe“ schlicht voraus, ja rechtfertigt in Hinsicht ihres Zusammenwirkens die Einrichtung normativer Instanzen. Im Ansatz kritischer konzipiert ist Arnold Gehlens Begriff der „kulturellen Kristallisation“, der gewissermaßen das Endstadium von Funktionsdifferenzierung beschreibt: den „Ausbau auf der Stelle“[129]. Allerdings schließt selbst eine Stagnation in Sachzwängen nicht aus, daß

---

123 Luhmann: Soziale Systeme, S. 38.

124 Vgl. Böhringer: Avantgarde – Geschichte einer Metapher u. Jäger: Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems.

125 Benn: Roman des Phänotyp, in: Gesammelte Werke, Bd. 5, S. 1328.

126 Zima: Ambivalenz und Dialektik, S. 240; vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Ritter und Gründer, Bd. 1, Sp. 201–204.

127 Zima: ebd., S. 239f.

128 Vgl. Durkheim: De la division du travail, S. 99ff. u. 360ff.

129 Gehlen: Über kulturelle Kristallisation, S. 12.

dabei in effectu eben auch „Sachen“ bezwungen werden. Aus der konsequenten Durchorganisation der Gesellschaft, der „Rationalisierung“ im Weberschen Sinne[130], resultieren besondere Leistungen. Aus diesen Vorüberlegungen wäre mit Talcott Parsons die Folgerung zu ziehen: „The polar antithesis of full institutionalization is [...] *anomie* [...]. The one is the obverse of the other.“[131] Dieses Ensemble von Spannungsbögen – Fin de siècle und Fortschritt, Décadence und Avantgarde, Progression und Regression usw. – wird in den folgenden Kapiteln die kategoriale Architektur unserer Ausführungen bilden.

Krise und Kritik der Moderne und die Genese der verschiedenen Avantgarden berühren, ja überlappen sich zeitlich. So läßt sich z.B. das erste futuristische Manifest von F.T. Marinetti dank seiner Veröffentlichung im „Figaro“ genau auf den 20. Februar 1909 datieren[132]; der Begriff „Expressionismus“ findet sich zuerst April 1911 im Katalog der 22. Ausstellung der Berliner Sezession[133]; Louis Vauxcelles gebraucht das Wort „cube“, das dem Kubismus seinen Namen geben sollte, im „Gil Blas“ am 14. November 1908 anläßlich der „Exposition Braque. Chez Kahnweiler, 28 rue Vignon“[134]. Carl Einsteins „Bebuquin“ wurde schon 1907 in der „Opale“ teilveröffentlicht. Es braucht hier nicht erörtert zu werden, daß in Wahrnehmung und Begriffsgebrauch der oben genannten „Ismen“ zunächst starke Interferenzen herrschten, daß etwa „Expressionismus“ am angegebenen Ort auf französische Maler gemünzt war, die eigentlich Fauves und Kubisten waren (darunter Derain, Braque, Picasso u.a.)[135]. Die Forschung hat sich immer wieder von der „rhétorique contestataire“, einem wahren „délire de la négation“[136] vor allem des italienischen Futurismus täuschen lassen und in der überschäumenden Akzentuierung des Bruches und des Neuanfangs eine gleichsam epochale Diskontinuität konstruiert. Anna Balakian hat zurecht die Frage gestellt: „Where is the ‘garde’ of the avant-garde?“ In Anspielung auf die militärische Bildlichkeit des Avantgarde-Begriffs führt sie weiter aus:

> I have [...] pondered on the fact that if the military metapher of avant-garde is taken seriously, it designates the precursor of the main military formation, and I have wondered what has happened to all the armies that were announced and that should have emerged in the wake of so much heraldry on the part of their avant-gardes?[137]

Balakian verwechselt freilich einen forschungslogischen bzw. rezeptionsgeschichtlichen Begriff mit dem historischen Sachverhalt. Die historische Avantgarde hat sich nämlich durchweg anders als als solche bezeichnet; weder in der Sowjetunion noch in Deutschland wurde der fragliche Terminus – zur Zeit der historischen Avantgarden – heimisch[138]. Die italienischen Futuristen wenden erst in den zwanziger Jahren den Begriff auf sich selber an[139]. Jost Hermand stellt daher fest:

---

130 Vgl. Weber: Die protestantische Ethik, Bd. 1, S. 20 u.ö.

131 Parsons: The Social System, S. 39.

132 Vgl. Marinetti: Manifeste du Futurisme, in: Futurisme, hg. v. Lista, S. 85-89.

133 Vgl. Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark, S. 14.

134 Vgl. Der Kubismus, hg. v. Fry, S. 58.

135 Vgl. Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark, S. 14.

136 Marino: Tendances esthétiques, S. 695.

137 Ebd., S. 907.

138 Vgl. Weisstein: Le mot et le concept d’avant-garde. Allemand, S. 43 u. Novicov: Le mot et le concept d’avant-garde. Russe, S. 35; Einstein spricht erst in der „Fabrikation der Fiktionen“ (um 1933) explizit – und kritisch – von „Avantgarde“, vgl. FF, 22, 44, 89f., 95, 128, 271, 319; in „BEB II“ fordert er eine „Soziologie der Avantgarde“ (B II, 27), die Jacques Leenhardt zufolge immer noch auf sich warten läßt; vgl. Leenhardt: Vers une sociologie des mouvements d’avant-garde, S. 1059ff.

139 Vgl. Briganti: Le mot et le concept d’avant-garde. Italien, S. 26.

> Wenn man zu halbwegs konkreten Ergebnissen gelangen will, empfiehlt es sich weniger, den Begriff als die Sache selbst zu analysieren. Und die äußert sich nicht allein im Phänomen der „Avantgarde“, sondern im Phänomen der Modernität schlechthin.[140]

Hans Ulrich Gumbrecht und Hans Robert Jauß[141] machen nun ein „übersteigertes“ Zeitbewußtsein – z.B. der Futuristen – dafür verantwortlich, daß der Epochenbegriff „Moderne“ von den Avantgarde-Gruppen nicht weiter programmatisch verwendet wurde. Das Phänomen ist richtig beobachtet. Schon 1904 hatte Samuel Lublinski die „Bilanz der Moderne“[142] gezogen – was aus heutiger Sicht „falsch“ war, denn die Moderne hatte ihre Prinzipien noch nicht auf sich selbst appliziert[143]. Gegenüber diesem selbstkritisch-suizidären Verfahren – wir werden ihm bei Einstein wieder begegnen – hält Gumbrecht eine andere Leistungsgrenze der Moderne fest, wo nämlich „die Gegenwart als Moment der Gestaltung der Zukunft sich gleichsam selbst vorgreift“[144]. Diese Konzeption verfolgt ja der ökonomische Begriff der Modernisierung par excellence. Nicht nur der italienische Futurismus hält auch sehr wohl mit dieser geschichtlichen Tendenz Schritt. Da im folgenden aufgrund der Einsteinschen Präferenzen vom Futurismus wenig die Rede sein wird, gebe ich einen Beleg aus dem angesprochenen Bereich. Mario De Micheli schreibt:

> E chiaro che nel primo Manifesto futurista si respecchiano in modo immediato le parole d’ordine della più intraprendente e cinica borghesia industriale del Nord, in un momento del suo massimo espansionismo e del „boom“ diciamo dell’industria sopratutto lombarda: parole d’ordine di violenza, di aggessività, in cui l’esigenza dell’entrata in guerra si identificava proprio con la prospettiva del largo vantaggio economico per la borghesia del Nord. E in questa adesione totale e fondamentale alla politica della borghesia, adesione spinta al parossismo e travestita di ideologie anarchicheggianti, che il futurismo rivela la sua natura vera che coincide poi con quella del fascismo.[145]

Eine politische Ambivalenz des Einsteinschen Diskurses wird im Kontext des Ersten Weltkriegs und auch – in Analogie zu Gottfried Benn – im mythisch-irrationalen Vorfeld des Faschismus zu beobachten sein. Gegen Gumbrechts Ansicht eines kritischen Ausscherens der Avantgarde aus dem Diskurs der Moderne ist des weiteren einzuwenden, daß dieser um 1900 schon soweit verinnerlicht war, daß auch die schärfste Opposition als Desautomatisierung gleichwohl darauf abhebt. Auf dieses Paradox hat Aleksandar Flaker hingewiesen: „Dans le fond, il est paradoxal que justement les textes d’avant-garde n’existent dans leur pleine signification que par rapport à la tradition.“[146] Robert Escarpit spricht hier von „dissidence relative“[147].

Flaker hebt zudem zurecht die metatextuelle Funktion der Avantgarde-Texte hervor: „Pour qu’une chose soit contestée, elle doit être marquée, ou au moins présente, dans la conscience du lecteur.“[148] Avantgardistische Negation ist also nur eine Form der „Verschiebung“, der „Verwindung“[149], kein Vor-Urteil, das überwunden und eingeschmolzen werden müßte, kein dialektischer „Salto mortale in

---

140 Hermand: Das Konzept „Avantgarde“, S. 1.

141 Vgl. Gumbrecht: Modern, Modernität, Moderne, S. 120f. u. Jauß: Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno, S. 110.

142 Vgl. Lublinski: Die Bilanz der Moderne u. ders.: Der Ausgang der Moderne.

143 Vgl. Horkheimer u. Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 8; Raulet: Zur Dialektik der Postmoderne, S. 144; Schulte-Sasse: Carl Einstein; or, The Postmodern Transformation of Modernity, S. 45.

144 Gumbrecht: Modern, Modernität, Moderne, S. 121.

145 De Micheli: I mistici dell’azione, S. 78.

146 Flaker: Notes sur l’étude de l’avant-garde, S. 133.

147 Escarpit: Sociologie de la littérature, S. 102.

148 Flaker: Notes sur l’étude de l’avant-garde, S. 132.

149 Vgl. Vattimo: La fine della modernità, S. 60 u. 172.

die Opernwelt“[150] einer neuen Synthese. Nicht zufällig arbeitet die Avantgarde vielfach mit intertextuellen Formen der Parodie oder des Pamphlets. Ich fasse den Sachverhalt mit Matei Calinescu noch einmal zusammen:

> Insofar as the idea of modernity implies both a radical criticism of the past and a definite commitment to change and the values of the future, it is not difficult to understand why [...] the moderns favoured the application of the agonistic metapher of the „avantgarde“ [...] to various domains, including literature, the arts, and politics. The obvious military implications of the concept point quite aptly toward some attitudes and trends for which the avant-garde is directly indebted to the broader consciousness of modernity – a sharp sense of militancy, praise of nonconformism, courageous precursory exploration, and on a more general plane, confidence in the final victory [...].[151]

Den Tatbestand, daß die Avantgarden lediglich Diskursdifferenzierungen der Moderne waren und diese in jenen keineswegs ihr Ende fand[152], deckten zwei im Grunde kontroverse Rezeptionsprozesse zu: die Ablehnung der Avantgarde-Literatur nicht nur seitens des breiteren Publikums, sondern auch der Fachwissenschaft einerseits, die museale und kommerzielle Kanonisierung vor allem der bildenden Kunst der Avantgarde andererseits. Diese mediale Distribution hängt mit der im Bereich der verbalen Kommunikation weitaus bedrohlicheren und unmittelbareren Disseminalität der (sprachlichen) Zeichen zusammen. Im Bereich der bildenden Kunst wirkten Gewohnheiten mimetischer Interpretation oder dekorativer Applikation fort. Die „Wiederkehr des Verdrängten“[153] vollzieht sich nun in der Postmoderne. Peter Bürger kommt aus ganz anderen Überlegungen heraus zu demselben Schluß: „Was wir heute mit dem eher hilflosen Begriff Postmoderne zu fassen suchen, könnte sich als Einbruch der avantgardistischen Problematik in die Kunst [und das Denken!] der Moderne erweisen.“[154]

Anders als Bürger begreife ich den Vorgang als diskursimmanent, d.h. ich werte den Begriff des „Einbruchs“ als differentielles Moment schon in statu nascendi der historischen Avantgarden. Damit fällt die Avantgarde nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer Revolte-Gesinnung nicht aus dem Prozeß der Modernisierung heraus, zeichnet sich dieser doch – wie es schon Marx und Engels wußten – durch die „fortwährende Umwälzung der Produktion, die ununterbrochene Erschütterung aller gesellschaftlichen Zustände“[155] aus. Die Beschäftigung mit Carl Einstein vermag in die „Pathogenese“ der Moderne wie der Postmoderne einzuführen und mit der „Dialektik“ von Dissemination und Ambivalenz vertraut zu machen.

---

150 Schiller: Über Egmont, Trauerspiel von Goethe, in: dtv-Gesamtausgabe, Bd. 20, S. 132; vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Ritter u. Gründer, Bd. 1, bes. S. 189ff. u. Dal Lago: Il luogo della debolezza, S. 20.

151 Calinescu: Faces of Modernity, S. 95; vgl. ders.: „Avantgarde“: Some Terminological Considerations.

152 Vgl. Kilb: Die allegorische Phantasie, S. 93ff. u. Bürger: Das Altern der Moderne.

153 Freud: Der Mann Moses und die monotheistische Religion, in: Studienausgabe, Bd. 9, S. 570.

154 Bürger: Vorbemerkung zu: Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde, hg. v. Bürger u. Bürger, S. 11.

155 Marx u. Engels: Manifest der Kommunistischen Partei, S. 7.

2. Avantgarde im geschichtlichen Prozeß

2.1. Von der Dekadenz zum Expressionismus (1905-1915)

2.1.1. Probleme der Dekadenz

2.1.1.1. Pluralismus und Jahrhundertwende

Sibylle Penkert hat schon vor zwanzig Jahren die Fächer und Vorlesungen aufgezählt, die der Student Carl Einstein an der Berliner Friedrichs-Wilhelm-Universität[156] studierte bzw. belegte: Wintersemester 1904/05 mit einigen Unterbrechungen bis Sommersemester 1908 Philosophie, Kunstgeschichte, Geschichte und Altphilologie. Penkert nimmt aufgrund von leider nur noch zum Teil verifizierbaren Notizen in Einsteins sogenanntem Berliner Nachlaß mit Sicherheit an, daß dieser im Wintersemster 1905/06 Georg Simmels Vorlesung „Ethik und Prinzipien der philosophischen Weltanschauung" und Alois Riehls „Einführung in die Philosophie" gehört hat; im Sommersemester 1906 besuchte Einstein auch Riehls Kolleg über Schopenhauer und Nietzsche und dessen Übung „Erklärung von Kants 'Prolegomena'". Es finden sich Hinweise zu Veranstaltungen beim Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte Heinrich Wölfflin, bei dem Altphilologen Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf und dem George nahestehenden Privatdozenten Kurt Breysig, der sich als Philosoph, Soziologe und Kulturkritiker betätigte und dessen Wirkung auch bei Gottfried Benn belegt ist[157]. Man hat die Penkertschen Angaben bislang kaum zufriedenstellend ausgewertet, obwohl sie zuverlässige „Rückschlüsse auf die Bedeutung der Studienzeit"[158] für Einsteins Gesamtwerk versprachen, und nicht nur dies: sie beleuchten exemplarisch die Wissensproblematik nach 1900. Penkert nennt auch schon einige Beispiele für das Fortwirken der Einsteinschen „Lehrjahre": Kausalitätskritik, Form- und Totalitätsbegriff, Subjekt/Objekt-Dialektik usw. Allenfalls ist Heide Oehm Penkerts Anregung gefolgt – insoweit es ihre theoretischen Standards ermöglichten: einige der Penkertschen Beispiele finden sich bei ihr als Kapitelüberschriften[159]. Gewiß kann man im Frühwerk Einsteins Strukturen eines Bildungshorizontes erkennen, die sich später zum Teil verfestigen, zum Teil modifizieren und einen anderen Gehalt aufnehmen. Der allzu synthesierende Zugriff Oehms verwischt indessen gerade das nicht nur im Falle Einsteins hochinteressante Zusammenspiel von Traditionsaneignung und Traditionsbruch, „von Abschieds- und Aufbruchsstimmung"[160] um 1900. Die Verselbständigung der Avantgarde-Forschung bzw. die Ausgrenzung der Avantgarde aus der am Kanon orientierten Literaturwissenschaft lassen die Eigentümlichkeit der Diskursmischung um die

---

156 Penkert: Carl Einstein, S. 44ff.; vgl. Mattenklott: Universität und gelehrtes Leben, S. 151ff.

157 Vgl. Benn: Rede auf Stefan George, in: Gesammelte Werke, Bd. 4, S. 1033.

158 Penkert: Carl Einstein, S. 46.

159 Vgl. Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, bes. Kap. 1.1-1.5.

160 Trommler: Einleitung zu: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hg. v. Glaser, Bd. 8, S. 7.

Jahrhundertwende nur schwer erkennen. Vor allem Renato Poggioli hat einen „rapporto, se non d'identità, [ma] di relazione“[161] zwischen Dekadenz und Avantgarde festgehalten, wobei der Dekadenz-Begriff mit der von Michel Décaudin untersuchten „crise des valeurs symbolistes“[162] zu verknüpfen ist. Gerade das Frühwerk Carl Einsteins ist ein Werk des Übergangs und der Krise. Auch Wilfried Ihrig situiert den frühen Einstein „zwischen Fin de Siècle und den Anfängen der Avantgarde“[163]. Es wird zu zeigen sein, wie nicht nur die Durchmischung der ästhetischen Diskurse, sondern auch deren Korrelation mit allen anderen Diskursen – Wissenschaften, Philosophie, Religion usw. – zu einer allgemeinen intellektuellen Verunsicherung führen mußten, die – nach metaphysischen Ersatzhandlungen – kritisch-radikale wie mythisch-totalistische Bewältigungsstrategien entband.

Die vorherrschende Autorenphilologie verbarg bis heute ihre Herkunft aus der Genieästhetik. Zwar wurden auch zahllose Einflüsse auf die Genies projiziert, deren Originalität und Autorschaft indessen nie relativiert, geschweige denn bestritten. Historisch bedingte Ausdünnung der Quellen sowie Kanonisierung durch Wissenschaft und Bildungsinstanzen verschiedenster Art sorgten dafür, daß eine intertextuelle Relativierung der klassischen Texte ausblieb. Das autorenphilologische Paradigma enthüllte jedoch seine normative Herkunft, indem es moderne Autoren, insbesondere der Avantgarde, als poetae minores einstufte, nur weil in der typisch modernen Pluralität der Diskurse weder eine konsistente Sprecherposition noch eine geordnete und überschaubare Gruppe von Einflüssen wahrnehmbar war. Wenn nun aber zwischen einer spezifisch modernen Diskurskonstellation und spezifischen Texten oder Autorenrollen hochgradige Korrelationen festgestellt werden können, so muß sich auch zwangsläufig unser Wertungsverhalten ändern, muß von Autoren wie Carl Einstein der Vorwurf mangelnder Literarität oder unsolider Intellektualität abgezogen werden. Erich Kleinschmidts Vortrag zum Carl-Einstein-Kolloquium Berlin 1987 führt genau in diese Problemstellung ein; er schreibt mit Verweis auf Einstein und Döblin: „Die suggestige Autorität eines auf Ganzheitlichkeit hin orientierten Textbegriffs wird zugunsten eines gestalterisch wie rezeptiv offenen aufgegeben.“[164] Während sich im wissenschaftlichen Bereich ein erfolgreiches Spezialistentum ausbildete (Positivismus), das die Gesamtkultur gleichsam absichtlich aus dem Auge verlor, ist sich der „ästhetische Mensch“[165] der Moderne seiner Scheinautonomie mehr oder minder unglücklich bewußt, weil eben Kunst immer – seit Hegel – als „Erscheinen der Totalität“[166] gedacht worden war. Erst der späte Carl Einstein denunziert den „Totalitätsschwindel“ (W 4, 171; vgl. W 3, 235): „Die erste Lüge der Wissenschaftler und der Ästhetiker war eben die der geschlossenen Systeme und der unbedingten Totalität.“ (W 3, 235) Allerdings ist Décadence nicht nur die anomische Kehrseite des Positivismus oder auch Historismus[167], die Begriffe haben ein Gemeinsames im Moment der Partialität: „Wir entbehren der Fiktionen, der Positivismus ruiniert.“ (W 1, 85) Henri Meschonnic schlägt den Bogen zum Dekadenz-Begriff: „Le fragmentarisme, donné pour caractère essentiel de la modernité, revient à identifier modernité et décadence.“[168]

---

161 Poggioli: Teoria dell'arte d'avanguardia, S. 7.

162 Vgl. Décaudin: La crise des valeurs symbolistes u. Kafiz: Dekadenz in Deutschland.

163 Ihrig: Literarische Avantgarde und Dandysmus, S. 35.

164 Kleinschmidt: Die dilettantische Welt und die Grenze der Sprache, S. 370f.

165 Kassner: Sören Kierkegaard, S. 35.

166 Iser: Interpretationsperspektiven moderner Kunsttheorie, S. 42.

167 Vgl. Lepenies: Die drei Kulturen, S. 65 u. Köhn: Überwindung des Historismus, Tl. 1, S. 750; die Überwindungsversuche setzen jedoch entgegen Köhns Meinung nicht erst in den 20er Jahren ein.

168 Meschonnic: Modernité Modernité, S. 181.

Hans Rudolf Vaget hat aufgezeigt, wie im Laufe des 19. Jahrhunderts „die kritischen und polemischen Implikationen des Dilettantismus-Begriffs allmählich abgebaut werden“[169] – ohne jedoch völlig zu verschwinden. Diese semantische Unentschiedenheit läßt sich an zwei Beispielen aufzeigen. So veröffentlicht Alfred Lichtwark, der Hamburger Kunstpädagoge und Museumsdirektor, 1894 ein Büchlein mit dem Titel „Wege und Ziele des Dilettantismus“[170], während 1898 Clara Viebig das existentielle Scheitern eines erfolglosen, weil „dilettierenden“ Künstlerehepaars noch zum Thema eines (mehrfach aufgelegten) Trivialromans mit dem Titel „Dilettanten des Lebens“ macht. Vaget hat indessen ebensowenig wie Hiltrud Gnüg in einer neueren Studie[171] beobachtet, wie sich gut zehn Jahre später gerade die Ambivalenz des Dilettantischen als eigenwertig durchsetzt, so vor allem bei Schaukal und Kassner, aber auch bei Einstein. Ersterer proklamiert 1904/05 „eine höhere Abart des Dilettantismus“[172], die sein „Held“ Andreas von Balthesser dem Prinzip der Freiheit gleichsetzt: „Der Dilettant ist der Freie“[173] – er hätte auch sagen können: der Plurale, ein „Mann mit vielen Eigenschaften“. Kassner wiederum weist nicht nur eine bedeutsame Traditionslinie nach, sondern er zieht auch die Verbindung von moderner Leistungsgesellschaft und Dilettantismus:

> Goethes Antonio sieht in Tasso den Dilettanten [...], und ich glaube, auch heute noch ist in Gesellschaft von Bankdirektoren und Schauspielern der Dichter ganz unwillkürlich, ohne daß er einen besonderen Zweck hätte, ein Dilettant. Der praktische Mensch überhaupt, da er viel Sinn für *den Erfolg* und *das Rechte* und wenig für die Existenz und das Eigentümliche hat, hält den Dichter gerne für einen Dilettanten.[174]

Kassner stellt die Frage, welcher seriöse Denker unter den gegeben Bedingungen der Gegenwart *kein* Dilettant sei[175]. Sebastian Neumeister hat nun in seiner Studie über den „Dichter als Dandy“ dessen gleicherweise „gestörtes Verhältnis zur [...] sozialen Umwelt“[176] beobachtet. Merkwürdigerweise hat man Décadence, Dilettantismus und Dandysmus jedoch nicht aufeinander bezogen, obwohl schon Paul Bourget die ersten beiden Kategorien im Verhältnis von Individuum und Gesellschaft dachte: Décadence als „état d'une société“[177], Dilettantismus als eine „disposition de l'esprit“[178], und dies, obwohl Charles Baudelaire die fragliche Inkongruenz zum Signum des modernen Künstlers überhaupt machte: „Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences [...].“[179] Diese stolze Resignation, die sich in zahlreichen Gedichten Baudelaires findet[180], beeinträchtigt indessen auch die Offenheit des modernen Künstlers hinsichtlich aller außerästhetischen, insbesondere politischen Diskurse.

Das bislang übliche Verfahren, einen Autor in seiner Zeit zu situieren, bestand darin, seine poetischen, begrifflichen u.a. Anleihen bei anderen Autoren in ein affirmatives Einfluß- oder Wirkungsverhältnis umzusetzen. Auch der umgekehrte Fall eines kritischen Gegendiskurses schien sich stets eindeutig markieren zu lassen. Schon ein Vergleich des Personenregisters der Oehmschen

---

169 Vaget: Der Dilettant, S. 149.
170 Vgl. Lichtwark: Wege und Ziele des Dilettantismus, bes. S. 11 u. 45f.
171 Vgl. Gnüg: Kult der Kälte, S. 316.
172 Schaukal: Der Literat und der Künstler, S. 207.
173 Vgl. ders.: Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, S. 59.
174 Kassner: Von der Allegorie, S. 208; Hervorh. Kf.
175 Vgl. ebd., S. 209.
176 Neumeister: Der Dichter als Dandy, S. 66.
177 Bourget: Essais de psychologie contemporaine, S. 24.
178 Ebd., S. 59.
179 Baudelaire: Le peintre de la vie moderne, in: Œuvres complètes, Bd. 2, S. 711.
180 Z.B. Baudelaire: L'Albatros u. Don Juan aux enfers, in: Œuvres complètes, Bd. 1, S. 9 u. 19f.

Dissertation und des ersten Bandes der Werkausgabe mit den Einsteinschen Schriften bis 1918, der das hauptsächliche Corpus (neben dem Berliner Nachlaß) für die ersten Kapitel darstellt, bringt eine Überraschung, stellt uns vor ein Problem: Kaum ein Name der Philosophen, Wissenschaftler oder – allgemein – Theoretiker, die angeblich „Einfluß auf“ oder „Bedeutung für“ Einstein gehabt haben, findet sich in dessen Texten. Und wenn einmal Plato, Kant, Schopenhauer und Nietzsche – vor allem im „Bebuquin“ – genannt werden, so doch in einer sehr spezifischen Weise, nämlich literarisch verfremdet, um nicht zu sagen: ästhetisch entstellt. Nietzsche – in seiner Machtgebärde, seinem Führertum – wird vorgestellt als einer, „der darüber, daß man ihm das Polizeiressort nicht anvertraute, wahnsinnig wurde und in die Notlage kam, psychologisch scharfsinnige Bücher zu schreiben [...].“ (W 1, 75) Auf Platos „Symposion“[181] wird im Bilde eines „platonischen Ehepaars“ angespielt, das schon Aristophanes – als Teilnehmer am Gastmahl – komisch genug behandelt: „Er begann sich zu kugeln, indem er den Kopf mit den Füßen umarmte; sie kreiste, sich um sich selbst drehend, über seinem weißen, kurz gescherten Schädel.“ (W 1, 103) In beiden soeben zitierten Passagen liegen wertmindernde, aber auch entmystifizierende Metonymien zu Grunde, im letzteren Fall eine groteske Ikonisierung oder Personifikation eines abstrakten Gedankens. Wie verdeckt eine Auseinandersetzung mit Hegel geführt wird, habe ich anläßlich der Napoleon-Karikatur des dritten „Bebuquin“-Kapitels (W 1, 80) andernorts aufgezeigt[182]. Gewiß wäre es reizvoll, einmal die Formenvielfalt des rezeptiven Verhaltens Einsteins zwischen Zitat und Plagiat, Präsupposition und Verschweigen, Akzeptanz und Persiflage zu untersuchen[183]. Hier kann nur der Funktion des mehr oder weniger markierten Zitatverweises im allgemeinen nachgegangen werden. In wissenschaftlichen Arbeiten – solchen, die sich als wissenschaftliche ausweisen wollen – erfüllen Zitate – auch Themen, Leitbegriffe, Namen usw. – eine bestimmte, sei es affirmative, sei es kritische, auf jeden Fall aber integrative Funktion: eine soziale Rhetorik der Zuordnung. Wird die Autorisation einer Zuordnung jedoch systematisch verweigert, so entsteht eine dekonstruktive Problemspannung. Ohnehin ist das Produktions-/Rezeptionsverhalten des Künstlers relativ enthemmt, seitdem Lautréamont das Plagiat als „notwendig“ bezeichnet hatte und Dilettant und Dandy der sozial konstruierten Wirklichkeit und ihren Verpflichtungen mit Skepsis und Arroganz begegnen – in Sprachspielen, das alle gesellschaftlichen Spielregeln selber bestreiten.

Als partes pro toto kann man im Falle des frühen Einstein zwei Organisationsformen des zeitgenössischen Wissens ausgrenzen, die für ihn relevant sind: zum einen die Universität (hier die Berliner), zum anderen – als Kontrastmodell zur Alma mater – die Bohème, wie sie z.B. im Café des Westens (ebenfalls Berlin) verkehrte. Bildungsinstitut und „Café Größenwahn“[184] repräsentieren freilich die Vielfalt des Diskurses auf verschiedene Weise. Der Expressionist Ludwig Meidner feiert das Bohème-Café geradewegs als Plattform einer „Kulmination des Wirklichen“[185]:

> Du Café – voll Wonne – o zauberische Helle – du Paradies der Lebendigen. Du Seele der Zeit. Du Schule hoher Geister. Du beschwingter Kämpfer Rendez-vous. Du tumultuöse Arche der Dichter. Du Halle, Dom, Luftschiff, Vulkan, Käfig, Gruft und Kluft, Dungloch und Stunde der Beter [...] du Lebendiges, du Caféhaus

181 Vgl. Platon: Symposion, in: Sämtliche Werke, Bd. 2, S. 223f.

182 Vgl. Kiefer: Die französischen Übersetzungen von Carl Einsteins „Bebuquin“, S. 206f.

183 Vgl. Genette: Palimsestes.

184 Walden: Café Größenwahn, in: Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark, S. 394ff.

185 Kreuzer: Die Boheme, S. 209; vgl. Allan: Literary Life in German Expressionism and the Berlin Circles.

> [...], treibst aus meinem kupferroten Dasein die Gebärden des Spleens, Winde der Weltlust, Katafalke der Sehnsucht heraus zu schmetternder Lust.[186]

Diese Verräumlichung des Diskurses entlastet uns argumentativ vom Nachweis einer privaten Lektüre, deren Regularitäten immer nur schwer feststellbar sind, da nach dem Verschwinden des barocken poeta doctus kein kreativer Autor mehr philologisch exakt liest. Lediglich die wissenschaftlichen Disziplinen schreiben adäquates Rezeptions- bzw. Produktionsverhalten vor. Hier am ehesten findet sich das von Hans Robert Jauß postulierte „objektivierbare Bezugssystem der Erwartungen“[187], das einen Text historisch situiert. Zwar geht der Autor in der Anonymität der Universität, einer öffentlichen Institution, unter; er ist nicht mehr allein Herr seiner Rede, und Sigmund Freud zufolge ist er dies auch nicht mehr im „eigenen Haus“[188]. Als Diskutant, d.h. hier Teilhaber am Diskurs, kann er sich aber auch erst theoretisch legitimieren, hat er einen sozialen Ort. Nicht nur ist die Universität als Ganzes Intertext, Abbild einer komplexen Diskurskonstellation (abzulesen insbesondere an ihrer Fächerstruktur), das Prinzip der Intersubjektivität der Forschung läßt auch in der Moderne selten Originalgenies aufkommen. So ist es z.B. nach der „Geburt der Tragödie“[189] fast undenkbar, daß Nietzsche *nicht* seine Universitätslaufbahn aufgegeben hätte. Umgekehrt unterliegen selbst so diskurstüchtige und innovative Professoren wie etwa Georg Simmel dem diffundierenden Zeitgeist. Simmel, obwohl nur Privatdozent, hatte die meisten Hörer an der Berliner Philosophischen Fakultät; er besaß also Repräsentanz, aber offenbar keine prägende – schulbildende – Kraft. Arthur Stein (in einem Brief an Michael Landmann vom 10. August 1970) zitiert zwei diesbezüglich erhellende Meinungsäußerungen. Hans Barth behauptet einmal, „er stoße immer wieder auf Autoren, die Simmelsche Gedanken aussprechen, ohne den Namen Simmel zu nennen“[190], wohingegen ein Anonymus gegen die von Max Scheler behauptete Simmelsche Originalität einwendet, bei Simmel erkenne man „seinen eigenen Vater nicht wieder“[191].

Durch die Interferenz von Universitäts- und Bohème-Diskurs in der jungen expressionistischen Generation wurde die Problematisierung des Wissens noch weiter gesteigert, als sie schon seitens der Wissenschaften selber vorangetrieben worden war. Die Caféhaus-Diskussionen zumal potenzierten die von Herbert Schnädelbach so einleuchtend dargelegte Dissoziierung von Bildung und Wissenschaft, die Max Weber – etwa in seiner Rede über „Wissenschaft als Beruf“ – schon 1918 in statu nascendi beobachtet. Schnädelbach resümiert Webers Thesen vor dem Hintergrund des Humboldtschen Universitätskonzepts wie folgt:

> [...] die Bildung ist weitgehend zur Ideologie geworden, und die Wissenschaft, die nun um ihrer selbst willen von „Fachmenschen“ professionalisiert betrieben wird, muß vor Übergriffen seitens personalgebundener Sinnforderungen und Werthaltungen geschützt werden [...].[192]

Schon der Student Einstein hat die vorausgehend skizzierte Situation in wesentlichen Aspekten durchschaut, und er sinnt auch auf Auswege. Weder dieses Engagement noch jene Erkenntnisleistung

---

186 Meidner: Im Nacken das Sternemeer, S. 29f.

187 Jauß: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, S. 173.

188 Vgl. Vocabulaire de la psychanalyse, hg. v. Laplanche u. Pontalis, S. 241ff. u. Holzhey-Kunz: „... nicht Herr im eigenen Hause“.

189 Vgl. Gründer (Hg.): Der Streit um Nietzsches „Geburt der Tragödie“.

190 Barth, zit. n.: Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel, hg. v. Böhringer u. Gründer, S. 276.

191 Ebd.

192 Schnädelbach: Philosophie in Deutschland 1831-1933, S. 44.

braucht als hochgradig originell bezeichnet zu werden. Seit 1870 war die umgreifende Kulturkrise etwa durch Jakob Burckhardt u.a. nicht nur konstatiert, sondern in allen Einzelheiten auch diagnostiziert. Vor allem Nietzsches Werk selber wird über alle Kritik hinaus zu einem integralen Moment der krisenhaft erfahrenen Beschleunigung des „Weltprozesses“[193]. Die erkenntniskritische Rolle Bebuquins scheint in folgendem Nietzsche-Text präfigural angelegt:

> [...] die Masse des Einströmenden ist so groß, das Befremdende, Barbarische und Gewaltsame dringt so übermächtig, „zu scheußlichen Klumpen geballt“, auf die jugendliche Seele ein, daß sie sich nur mit einem vorsätzlichen Stumpfsinn zu retten weiß. Wo ein feineres und stärkeres Bewußtsein zugrunde lag, stellt sich wohl auch eine andre Empfindung ein: Ekel. Der junge Mensch ist so heimatlos geworden und zweifelt an allen Sitten und Begriffen. [...] In schwermütiger Gefühllosigkeit läßt er Meinung auf Meinung an sich vorübergehn [...].[194]

In seiner Dissertation „Literatur der Existenz“ hat Thomas Anz unter dem Stichwort „Heimatlosigkeit“, „Orientierungslosigkeit“, „Ohnmacht“, „Entfremdung“, „Angst“ usw. eine Fülle weiterer Belege zusammengetragen. Diese „Psychopathographie“ eignet nicht allein der Literatur (wie Anz zeigt), sondern wird auch in anderen Wissenschaften thematisch: der Philosophie (Heidegger), der Psychoanalyse, der Soziologie oder der Pädagogik. Der Soziologe Simmel führt 1903 sogar die „Steigerung des Nervenlebens“[195] auf den gesellschaftlichen Wandel zurück:

> Die tiefsten Probleme des modernen Lebens quellen aus dem Anspruch des Individuums, die Selbständigkeit und Eigenart seines Daseins gegen die Übermächte der Gesellschaft, des geschichtlich Ererbten, der äußerlichen Kultur und Technik des Lebens zu bewahren – die letzterreichte Umgestaltung des Kampfes mit der Natur, den der primitive Mensch um seine *leibliche* Existenz zu führen hat.[196]

Die „Pluralisierung der sozialen Lebenswelt“ zeitigt nun Peter L. Berger, Brigitte Berger und Hansfried Kellner zufolge das „Unbehagen in der Modernität“ im allgemeinen:

> Im Laufe der Menschheitsgeschichte lebten die Menschen zumeist in Lebenswelten, die mehr oder weniger einheitlich waren. Damit soll nicht geleugnet werden, daß es infolge der Arbeitsteilung und anderer Prozesse institutioneller Segmentierung immer bedeutsame Unterschiede in den Lebenswelten verschiedener Gruppen innerhalb der gleichen Gesellschaft gegeben hat. Trotzdem zeigten die meisten frühen Gesellschaften im Vergleich zu den modernen Gesellschaften einen hohen Integrationsgrad. Welche Unterschiede auch zwischen den verschiedenen Sektoren des Gesellschaftslebens bestanden, sie standen doch im Zusammenhang einer Ordnung mit einem integrierenden Gesamtsinn, der sie alle umfaßte. Diese integrierende Ordnung war in aller Regel religiöser Natur.[197]

Es scheint durchaus normal, daß eine derartige Umbruchssituation den Studenten Einstein[198] über Stoffülle klagen läßt: „Was vielleicht die heutige Wissenschaft teilweise kennzeichnet, ist eine gewisse unkonventionelle Stoffanhäufung [...]“ – Einstein fährt jedoch fort: „und teilweise Stoffarmut“. (W 1, 63) Was meint er damit? Und wie ist seine zusätzliche Erklärung zu verstehen: der erste Mangel sei „wohl den exakten Wissenschaften zuzuschreiben, der letzte den Geisteswissenschaften“ (ebd.)? „Stoffanhäufung“ wirft die „Verkündigung“ – Einsteins provokant semi-religiöser Titel – also nur den Naturwissenschaften vor, den Geisteswissenschaften dagegen – überraschenderweise – „Stoffarmut“.

---

193 Burckhardt: Weltgeschichtliche Betrachtungen, S. 201ff.

194 Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Geschichte, in: SA, Bd. 1, S. 255.

195 Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben, S. 188.

196 Ebd., S. 187.

197 Berger, Berger, Kellner: Das Unbehagen in der Modernität, S. 60.

198 Vgl. Sack: Der verbummelte Student; auch bei Sacks Protagonisten führt die Frustration zur Kriegsbegeisterung; vgl. ebd., S. 291.

Im Kontext der neokantischen Theoriediskussion, in dem auch Einsteins Äußerung ohne Zweifel zu situieren ist, könnte man just Gegenteiliges erwarten. Wilhelm Windelband, auf den die Unterscheidung von „nomothetischen" Gesetzeswissenschaften und „idiographischen" Ereigniswissenschaften zurückgeht[199], betont etwa: „daß in dem naturwissenschaftlichen Denken die Neigung zur Abstraktion vorwiegt, in dem historischen dagegen diejenige zur Anschaulichkeit"[200]. Auch Heinrich Rickert zufolge bleibt die Naturwissenschaft beim Individuellen – dem ich historische „Fülle" assoziiere – „nur so lange, bis sie an ihm das Allgemeine gefunden hat, dem es sich unterordnen läßt"[201]. Von der Theorie her dürfte Einstein den Naturwissenschaften demnach nicht ein Bemühen um Vereinfachung und Vereinheitlichung absprechen, selbst wenn er den Monismus für „banal" hält (ebd.). Sein Angriff gilt indessen nur scheinbar *nur* den Geisteswissenschaften. Zwar vermißt er hier einen „zentralisierenden Inhalt" (ebd.), aber er setzt dann zu einer nietzscheanischen Historismuskritik an, die gerade mit inhaltlichen Wucherungen ins Gericht geht: „[...] die Lösungen der Probleme [werden] durch die bereits historischen Lösungen erschwert." (W 1, 63) Die Widersprüchlichkeit der Einsteinschen Argumentation löst sich auf, wenn man eine bei ihm als Phänomen häufige Sprachbeugung unterstellt, die Wortbestandteile anders als üblich aktualisiert: „unkonventionell" bedeutet offenbar nicht „originell", sondern „konventionslos, bar eines sozial verbindlichen Sinns", ebenso wie „fragwürdig" – einige Zeilen weiter – nicht negativ konnotiert ist, sondern meint: „diskussionswürdig, der Rede wert". Die Gegensätzlichkeit von Natur- und Geisteswissenschaften wird also über *eine* semantische Achse, die sozialer Relevanz, konstruiert. Gewiß bearbeiten beide, Natur- wie Geisteswissenschaften, verschiedene Stoffe. Einstein interessiert sich jedoch vorrangig für „Stoff" in seiner gesellschaftlichen Bedeutsamkeit. Ohne Zweifel ist die Opposition asymmetrisch, um nicht zu sagen: schief. Nicht „-anhäufung" und „-armut" kontrastieren, sondern „Armut" an sozialer Relevanz und „Konventionslosigkeit" einer quantifizierenden Methodik. Einstein versucht gewissermaßen hinter dem Rücken des neokantisch statuierten „Weltdualismus"[202] zwei Diskurse zusammenzuzwingen, die bis heute noch nicht zu einer Einheit gefunden haben. Dieser Versuch *mußte* scheitern.

Allerdings ist diese Interpretation im Lichte der späteren Entwicklung Einsteins nochmals zu relativieren. Auch der Begriff „Stoff" scheint nämlich – provokant? – falsch gewählt, d.h. es kommt ihm vielleicht schon 1910 die Abstraktheit zu – lexikalisch ein Unding! –, die später dem Fiktionsbegriff eignet. „Fiktion" und ihre Synonyme, „Hypothese" oder auch „Überbau" – signifikant meist im Plural gebraucht: „Überbauten" (FF, 27) –, bezeichnen also den Gegenstand der Wissenschaften, die in der „Fabrikation der Fiktionen" unterschiedslos dies gemein haben: eine überwältigende Zunahme: „Die Masse der Hypothesen schwoll katastrophal an [...]." (FF, 76) Man kann wohl aus der späteren definitiven – glücklicheren – Begriffswahl folgern, daß Einstein um 1910 noch in einem Diskurs befangen war, den er selber um 1930 als „Substanzenwirtschaft" (W 3, 244, 252) kennzeichnet:

> Wichtig bleibt für die Zeit von 11-14 die Auflösung des Substanzenrummels vom festen Objekt, dem starren Raum und die Entdeckung, daß der Mensch Gestalten bilden kann gemäß der Folge seiner Erlebnisse und seines Tuns. (W 3, 294)

---

199 Vgl. Windelband: Geschichte und Naturwissenschaft, S. 167.

200 Ebd., S. 172.

201 Rickert: Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft, S. 65.

202 Ders.: Thesen zum System der Philosophie, S. 177.

Ganz im Sinne Einsteins setzt Rudolf Kassner in seiner Schrift über den Dilettantismus „Mangel an Konvention“ gleich „Mangel an Gemeinsinn“[203] – beides kennzeichnet den Dilettanten –, und Kassner fügt erläuternd hinzu:

> Besonders lehrreich für diesen Mangel an Gemeinsinn sind die Schriften Friedrich Nietzsches. Dieser sehr überschätzte Denker hatte nicht einen Funken Gemeinsinn – noch weniger Humor allerdings, den ich umgekehrten Gemeinsinn nennen möchte [...].[204]

In dieser Aussage liegen auch die Wurzeln von Einsteins gesamter Kollektivitätsproblematik bloß. Später sucht er das Problem mit Hilfe der Begriffe „Bindung“ und „Mythos“ zu lösen, Lösungsversuche, die authentisch sind und soziologisch wie auch kulturtheoretisch ernst genommen werden können, die aber immer, wenn Einstein sich ihrer bedient, in der ersten Weltkriegsbegeisterung, in der Berliner Revolution, vor 1933 (wie Benn) und im spanischen Bürgerkrieg politisch scheitern.

2.1.1.2. Äternistisches Finale

Nietzsche entwickelt das Problem von Dekadenz und Dilettantismus am „Fall Wagner“. Zwar schien ihm dieser in besonderem Maße „zum Dilettantisieren geboren“[205], Hans Rudolf Vaget hat indessen gezeigt, wie der fragliche Begriff zum „Kennwort einer ganzen Epoche“[206] wurde, und er belegt auch mit einem zeitgemäßen Thomas Mann-Zitat, „daß Wagners Kunst ein mit höchster Willenskraft und Intelligenz monumentalisierter und ins Geniehafte getriebener Dilettantismus“[207] sei. Gerade weil der Philosoph nicht „singen“ konnte[208], sondern sich sprachlicher Mittel bedienen mußte, scheint Nietzsches Wirkung freilich noch virulenter[209]. Gottfried Benn bestätigt es:

> Eigentlich hat alles, was meine Generation diskutierte, innerlich sich auseinanderdachte, man kann sagen: erlitt, man kann auch sagen: breittrat – alles das hatte sich bereits bei Nietzsche *ausgesprochen und erschöpft*, definitive Formulierung gefunden, alles Weitere war Exegese.[210]

Laut Nietzsche ist nun Wagner

> *der moderne Künstler par excellence*, der Cagliostro der Moderne. In seiner Kunst ist – auf die verführerischste Art gemischt, was heute alle Welt am nötigsten hat – die drei großen Stimulantia der Erschöpften, das *Brutale*, das *Künstliche* und das *Unschuldige* (Idiotische).[211]

Richard Wagner als „unter allen Komponisten derjenige mit den größten außermusikalischen Wirkungen“[212] hat auch in Einsteins Werk Spuren hinterlassen, und es wird zu zeigen sein, daß dieser

---

[203] Kassner: Der Dilettantismus, S. 49.
[204] Ebd., S. 50.
[205] Nietzsche: Richard Wagner in Bayreuth, in: SA, Bd. 1, S. 371.
[206] Vaget: Der Dilettant, S. 150.
[207] Th. Mann: Leiden und Größe Richard Wagners (1933), in: Essays, Bd. 3, S. 74.
[208] Vgl. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, in: SA, Bd. 1, S. 12.
[209] Vgl. Martens: Nietzsches Wirkung im Expressionismus, S. 39 u. 52f.; vgl. auch Krummel: Nietzsche und der deutsche Geist, S. 39.
[210] Benn: Nietzsche – nach fünfzig Jahren, in: Gesammelte Werke, Bd. 4, S. 1046; Hervorh. Kf.
[211] Nietzsche: Der Fall Wagner, in: SA, Bd. 3, S. 359.
[212] Koppen: Koppen: Dekadenter Wagnerismus, S. 71.

aus Wagners Angebot zunächst zum Stimulans des „Künstlichen“ greift. Christoph Braun macht auf ein außergewöhnliches musikalisches Interesse des Studenten Einstein aufmerksam[213]. So liegt z.B. ein Brief an den auch von Thomas Mann – zur Unzeit – hoch gelobten Hans Pfitzner[214] vor, datiert vom 2. November 1904, in dem Einstein den Komponisten zu einem Liederabend „mit eigenen Kompositionen“[215] – und anschließender Diskussion – nach Berlin einlädt. Im Hinblick wohl auf andere Musikveranstaltungen seiner Studentenverbindung, der sogenannten Finkenschaft (Berliner Freie Studentenschaft), notiert Einstein die Namen Anton Bruckner, Friedrich Klose, Gustav Mahler und Max von Schillings.[216] In einem Nachlaßfragment wohl desselben Zeitraums, betitelt „vor dem erfassen des formalen“, heißt es vielsagend: „zwei ereignisse beschleunigten die heraufkunft des modernen theaters. die person Richard Wagner – die neue stilbewegung.“ (W 4, 99) Musiktheoretische oder -kritische Äußerungen fehlen ansonsten fast völlig (vgl. W 1, 128). Einsteins – ebenfalls von Nietzsche her motiviertes – Interesse an Wagners Gesamtkunstwerk ist allgemeinerer Art, geht dahin, auch für Kunst und Literatur „die *Tradition eines Stils* zu begründen“[217]. Im Anschluß an Paul Bourget hatte Nietzsche nämlich das Problem der (literarischen) Moderne aufgedeckt: das Fehlen eines Zentrums ihrer Symbolsysteme, ihrer Diskurse – mit der Folge eines weitgehenden Kohärenzverlustes:

> Womit kennzeichnet sich jede *literarische décadence*? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichnis für jeden Stil der *décadence*: jedesmal Anarchie der Atome, Disgregration des Willens, moralisch geredet – zu einer politischen Theorie erweitert „gleiche Rechte für alle“.[218]

Nietzsche faßt noch einmal zusammen: „Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr, es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt.“[219] Im Lichte dieses Zitats erscheint die Reflexion Bebuquins bedeutsam: „daß die sprachliche Darstellung eben nur unreine Kunst sei, gemessen an der Musik.“ (W 1, 77f.) Diese erscheint Nietzsche ja als „Gegenbewegung“[220] gegen den Nihilismus par excellence. Sie hält gegen die von ihr selbst provozierte dionysisch-nihilistische Leidensbereitschaft[221] den „Heilbalsam einer wonnevollen Täuschung“[222] bereit: die apollinische

---

213 Vgl. Braun: Carl Einstein, S. 98ff. u. Thomas: Carl Einstein and Expressionism, S. 141.

214 Vgl. Th. Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen, SS. 318, 362, 407, 415, 425 u. de Mendelssohn: Der Zauberer, S. 1110ff.

215 Einstein an Pfitzner, 2. November 1904, Quelle: Musiksammlung Österreichische Nationalbibliothek. Der „K. Einstein stud phil“ Signierende weiß offenbar nichts von Pfitzners antimodernistischen und antisemitischen Tendenzen

216 Ebenfalls liegt eine Einladung an den sozialrevolutionären Schriftsteller Karl Friedrich Henckell (Staatsarchiv Aargau, Schweiz; Sign. CH-000051.7 NL.A-0075/0005 Einstein Carl) vor, dem er seine finanzielle Not und wohl auch andere Nöte klagt und von dem er eine drastische Ermahnung erhält (einen „Schreckschuss“ laut Einsteins Antwort). Im übrigen wird auch ein Peter Hille- und ein Paul Scheerbart-Abend angekündigt – ein wahrlich buntes Programm.

217 Nietzsche: Richard Wagner in Bayreuth, in: SA, Bd. 1, S. 424. Auf seiner Ägyptenreise zusammen mit Hedwig Fechheimer und Arnold Waldschmidt 1910 bekam Einstein „die strengste und vollkommenste anschauung von stil, künstlerischer tradition und gesamtkultur“, wie er an Emilie Borchardt schreibt (zit. n.: Peuckert: Hedwig Fechheimer und die ägyptische Kunst, S. 288.

218 Ders.: Der Fall Wagner, SA, Bd. 3, S. 363; vgl. Bourget: Essais de psychologie contemporaine, S. 25.

219 Nietzsche: ebd.

220 Ders.: zit. n.: Bauer: „Décadence“ bei Nietzsche, S. 56; weitere Nachweise ebd., S. 67, Anm. 101.

221 Vgl. ders.: Die Geburt der Tragödie, in: SA, Bd. 1, S. 93.

222 Ebd., S. 117.

Kraft stelle – so Nietzsche – das „fast zersprengte Individuum“[223] wieder her. Schon unter Zeitgenossen wurde über Sinn und Unsinn dieser verschiedenen Kunsttriebe diskutiert[224] – das braucht hier nicht weiter zu interessieren. Die ganzheitsstiftende Funktion erfüllt jedenfalls im Wagnerschen Gesamtkunstwerk – der „tragische Mythus“[225], den Nietzsche als „gleichnishaft“ deutet, also als wesentlich sprachliches Kunstwerk, als Text – trotz seiner Warnungen vor einer Literarisierung der Musik bei Wagner. Indes ist auch der mythische Zarathustra Nietzsches *literarische* Figur[226]. Mythos und Kunst, Metaphysik und Ästhetik werden somit zu „Komplementärbegriffen“[227].

Wagners Gesamtkunst-Konzeption stellte den literarischen Diskurs vor die Alternative[228], Fragment zu sein und zu bleiben oder die ungesättigte Struktur wieder zu vervollständigen. Diesem Totalitätsbedürfnis versucht die Avantgarde in mehreren Varianten zu genügen, was nach und nach zur Sprache kommen soll. Wie Einsteins Beispiel lehrt, werden die Erfüllungen des Postulats aber keineswegs nur nacheinander angestrebt; die Entwicklungsschritte sind teils iterativ, teils irreversibel. Der frühe Einstein schwankt unter der Last des philosophischen bzw. religiösen Erbes. Wie er später schreibt, leidet er am „Trauma des Absoluten“ (B II, 19), das er indessen nicht mehr im Sinne Mallarmés bewältigen kann und will; daher bezeichnet er diesen – ambivalent – als „Fanatiker des Absoluten“ (W 1, 199). Die entschiedene Brechung der ideologischen Großformen und zugleich ihre Literarisierung – wodurch ihnen Lyotards Begriff „Metadiskurs“[229] eigentlich erst zukommt – kann im Falle Einsteins an zwei Werken aufgezeigt werden: Schon der Titel der „Dilettanten des Wunders“ wie später auch der der „Schlimmen Botschaft“ lassen zwar am metaphysischen Bezugsrahmen keinen Zweifel. Der Name des Romanhelden Bebuquin, auf dessen Etymologie noch weiter zu sprechen sein wird, impliziert jedoch einen Diminutiv: Mannequin, d.h. Männchen – die thematisierte Wundersuche scheitert denn auch konsequenterweise. Es mangelt an apollinischer Synthetik. Einsteins oben genannter Dramentitel wiederum ist ein unmittelbarer „sprechendes“ Nietzsche-Zitat; Nietzsche schreibt nämlich in „Der Antichrist“: „Das ‘Evangelium’ starb am Kreuz. Was von diesem Augenblick an „‘Evangelium’“ heißt, war bereits der Gegensatz dessen, was *er* [Jesus] gelebt: eine ‘*Schlimme* Botschaft’, ein *Dysangelium*.“[230] Nietzsche selber betrachtet sich dagegen als „froher Botschafter par excellence“[231]. Als Kriterium ästhetischer Rezeption gibt er in der „Geburt der Tragödie“ gerade die Empfindung an, mit der man „das auf der Bühne dargestellte *Wunder*“[232] empfange. Diese quasi sakrale „Empfängnis“ dient Nietzsche wiederum als Gradmesser der Befähigung, „den *Mythus*, das zusammengezogene Weltbild, zu verstehen, der, als Abbreviatur der Erscheinung, das Wunder nicht entbehren kann“[233]. Wie zahlreiche Belege zeigen (W 1, 75, 81, 86f., 108), bedurfte auch Bebuquin-Einstein des Wunders, aber er führt es dilettantisch aus dem Großraum religiösen/mythischen Denkens

---

223 Ebd.

224 Vgl. Bräutigam: Reflexion des Schönen – Schöne Reflexion, S. 105f.

225 Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, in: SA, Bd. 1, S. 116.

226 Vgl. Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 194; folgt man Salaquarda (Mythos bei Nietzsche, S. 178) so hat der spätere Nietzsche diese Position zugunsten einer kritischeren aufgegeben.

227 Meyer: Nietzsches Kunstauffassung, S. 6.

228 Vgl. Mallarmé: Richard Wagner, in: Œuvres complètes, S. 541: „Singulier défi qu’aux poètes dont il usurpe le devoir avec la plus candide et splendide bravoure, inflige Richard Wagner!“

229 Vgl. Lyotard: La condition postmoderne, S. 7.

230 Nietzsche: Der Antichrist, in: SA, Bd. 2, S. 1200.

231 Kaempfert: Säkularisation und neue Heiligkeit, S. 358.

232 Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, in: SA, Bd. 1, S. 124.

233 Ebd., S. 125.

der literarischen Verwertung zu: „Herr, gib mir ein Wunder, wir suchen es seit Kapitel eins.“ (W 1, 100) Das Gesamtkunstwerk wird Schrift, der „métarécit“[234] zum ironischen Dialog herabgestimmt.

Ob Sören Kierkegaards Darlegungen in „Entweder/Oder“, daß „jegliche ästhetische Lebensanschauung Verzweiflung sei“[235], die Einsteinsche Transaktion beeinflußt haben, ist nicht nachzuweisen, obwohl Franz Blei – aus neokatholischer Perspektive – und auch Rudolf Kassner auf Kierkegaard aufmerksam machen und Einstein kaum etwas, was Blei publizierte, nicht aufgegriffen hat. „Entweder/Oder“, das seit 1885 in deutscher Übersetzung vorlag, erfuhr 1904 seine zweite und dritte Auflage, was ebenfalls für seine Bekanntheit spricht. Christoph Braun möchte in der Tat ein verstecktes Kierkegaard-Zitat in Bebuquins Figurenrede nachweisen. Ihm zufolge könnte Einstein „Die Krankheit zum Tode“ (seit 1881 in deutscher Übersetzung) früh gekannt haben. Heißt es bei Kierkegaard: „Über sich verzweifeln, verzweifelt sich selber los sein wollen, ist die Formel für alle Verzweiflung [...]“[236], so dient laut Einsteins George-Essay Kunst nicht dazu, „daß einer sich loswerde“, sondern der Mensch diene der Kunst und gewinne gerade „durch die unterordnung unter einen großen komplex wert“ (AWE, 30). Im gegebenen Fall gestaltet Einstein den epochalen Konflikt zwischen ethischer und ästhetischer Einstellung also wohl eher in Anlehnung an Nietzsche, der in „Ecce homo“ gegen Wagners „narkotische Kunst“ polemisiert: Wagners Zuhörer „vergessen sich, sie werden sich einen Augenblick los...“[237]

Schon Zeitgenossen erkannten, daß Carl Einsteins Nietzsche-Rezeption keineswegs ungetrübt affirmativer Natur war. Georg Rudolph z.B. schreibt 1914 treffend, Carl Einstein habe im „Bebuquin“ „zum ersten Male bewußt das aktuelle *Problem* Vitalismus-Intellektualismus *künstlerisch* gestaltet“[238]. Die Akzente, die ich auf dieses Zitat setze, betonen den Zusammenhang von Problematisierung und ästhetischer Gestaltung. Es dürfte dabei klar sein, daß im Einstein-Text selber das Phänomen „Vitalismus“ nur aus intellektualistischer Perspektive anvisiert wird[239], wenn es nicht als mögliches Desiderat oder denkbare Alternative überhaupt außerhalb des Textes bleibt. Kurt Pinthus vergleicht in einem Essay von 1915 „Zur jüngsten Dichtung“ Max Brods „Nornepygge“ mit Einsteins „Bebuquin“. Während der noch ganz nahe bei Huysmans agierende Nornepygge Brod zufolge erkennt, „daß das Problem des geistigen Menschen in der Welt nur durch ethischen Gewaltstreich zu lösen“ sei, schiebe Einstein

> den Konflikt bis dahin, wo das Geistige in den Nihilismus schwindet, jede Brücke zwischen Realität und Geist einstürzt, so daß dem ganz zum Intellekt Vereisten die Welt taumelnde Groteske, bestenfalls Mittel zum Denken wird.[240]

Brod erzählt auktorial, während Einstein seinen Text selber als Problem inszeniert. Bebuquin ist ein Double des nach ihm benannten Romans: „‘Traurig’, rief er [Bebuquin] aus, ‘welch schlechter Romanstoff bin ich [...]’.“ (W 1, 78). Der Roman wiederum ist „spectacle“[241] seiner problematischen Codes – und der Codes der Epoche. Diese Theatralisierung rettet ihn – möglicherweise – vor einem intellektuellen Versagen, dem Thomas Mann etwa in seinen essayistischen „Betrachtungen eines

---

234 Lyotard: La condition postmoderne, S. 8.
235 Kierkegaard: Entweder / Oder, in: Gesammelte Werke, Abt. 2/3, Bd. 2, S. 205 f; vgl. ebd., S. 190.
236 Kierkegaard: Die Krankheit zum Tode, in: Gesammelte Werke, Abt. 24/25, S. 16.
237 Nietzsche: Ecce homo, in: KSA, Bd. 6, S. 325.
238 Rudolph: Carl Einstein, in: Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark, S. 212; Hervorh. Kf.
239 Vgl. Hiller: Bemerkungen zu „Bebuquin“, zit. W 1, 502.
240 Pinthus: Zur jüngsten Dichtung, in: Expressionismus, hg. v. Raabe, S. 75f.
241 Vgl. Dällenbach: Le récit spéculaire, S. 76ff. u. 123ff.

Unpolitischen“ anheimfiel[242]. Die permanente Projektion von Theoremen verschiedener Art und unterschiedlicher Abstraktion auf die Ebene des literarischen Diskurses ist nach Roman Jakobson als Ästhetisierung zu deuten: „The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.“[243] Gewiß ist eine so prinzipielle mise en abyme ein Gradmesser hoher Reflexivität, einer Reflexivität als Diskursivität, d.h. hier Literarität.

Das Problem der ästhetischen Verarbeitung von vorgeblich philosophischen oder jedenfalls gattungsmäßig anders spezifizierten Problemen wurde als solches kritisch beleuchtet: aus dadaistischer und marxistischer Perspektive gleicherweise, nämlich als kruden Rückfall in Ästhetizismus. Bekanntlich wurde Carl Einsteins „Bebuquin“ 1917 (in der zweiten Auflage) in Pfemferts Reihe der „Aktions-Bücher der Äternisten“ aufgenommen, die ein Jahr zuvor schon in einem Prospekt von Ferdinand Hardekopf (alias Stefan Wronski) angekündigt worden war. Die dezidiert antibürgerliche Intention und Diktion dieses Manifests – „Unsere Bücher werden euch unfaßlich sein, Bürger“[244] – sei nur mit *einem* bezeichnenden Exzerpt belegt:

> Ein Kolon das wir irgendwo setzen wird dröhnend proklamieren unsere leidenschaftliche Kenntnis etwa des Shakespeare. Ein Komma das wir irgendwo sensationell weglassen wird verraten triumphalische Katastrophen nächtlicher exercitia spiritualia – ein Negativ-Bazillus vom überletzten Boot.[245]

Diese oder ähnliche Versuche hatte wohl Raoul Hausmann im Auge, als er 1919 Spießer *und* Äternisten gleicherweise mit Polemik bedachte:

> Diese Dussel, die unfähig sind, Politik zu treiben, haben die aktionistische Aeternistenmarmelade erfunden, um sich doch auch an den Mann, hier den Proletarier, zu bringen. Aber so doof, verzeihen Sie, ist der Proletarier gar nicht, daß er die unfruchtbare Toberei in lauter Hohlheit nicht merkte. Kunst ist ihm, was vom Bürger kommt.[246]

Horst Denkler macht auf eine Äternisten-Polemik des ehemaligen „Aktions“-Schriftstellers Otto Steinicke in der „Roten Fahne“ aufmerksam. Dieser lehnt die Äternisten – allerdings erst 1928 – als Autoren ab, die „in Ermangelung einer Weltanschauung ästhethisch, oder wie sie es nannten, äternistisch funkelten“[247]. Neben Schriften von Ferdinand Hardekopf, Franz Jung, Charles Péguy, Heinrich Schaefer und Carl Einstein war als letztes Buch der Reihe 1919 Gottfried Benns „Vermessungsdirigent“ erschienen[248]. Da Carl Einstein – wohl zu Unrecht – für das Programm der Äternisten verantwortlich gemacht wurde[249], soll der Sache nicht weiter nachgegangen werden. Carl Einstein hatte am 30. Juni 1915 an seine (erste) Frau Maria (geb. Ramm, später verh. Schaefer) aus dem Felde geschrieben: „Außer von Dir höre ich eigentlich von keinem Menschen; das stört mich nicht.“ (PEN, 77) Diese Äußerung spricht wenig für ein weitgehendes programmatisches oder gar editorisches Engagement. Allerdings postuliert Einstein im selben Brief: „nur Romane [...], die umzwingen. Aber keine Politik. Die Diskussionen haben die Menschen ins Elend [...] gebracht; das

---

242 Vgl. Th. Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 11: „Es redet hier Einer, der [...] nicht gewohnt ist, zu reden, sondern reden zu lassen [...].“ Vgl. auch Schnur-Wellpott: Aporien der Gattungstheorie aus semiotischer Sicht, S. 210ff.

243 Jakobson: Linguistics and Poetics, in: Selected Writings, Bd. 3, S. 27.

244 Hardekopf: Die Äternisten, in: Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark, S. 518.

245 Ebd.

246 Hausmann: Der deutsche Spiesser ärgert sich, in: Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark, S. 180.

247 Steinicke: zit. n.: Denkler: Der Fall Franz Jung, S. 84f.

248 Vgl. Expressionismus [Katalog], S. 123ff.

249 Vgl. ebd., S. 126.

Recht behalten wollen ohne selbst anders zu sein.“ (PEN, 78) Über die überraschende Politisierung Einsteins wird in Kapitel 2.2.3.1 gehandelt. Man bedenke auch, daß Franz Pfemfert sich bei Kriegsbeginn durch die Zensurbestimmungen gezwungen sah, auf die Herausgabe politischer Schriften zu verzichten. In einer Leserbrief-Antwort nimmt er selber zur Bedeutung des Wortes „Äternismus“ Stellung: „Es ist das normale, selbstverständliche Wort für den Begriff ‘ewig’“, d.h. es bedeutet etwas, was ohne Anfang und Ende ist und über jede Zeit hinausreicht.“[250] Ferdinand Hardekopf seinerseits proklamierte: „In uns ist alle Vergangenheit Gegenwart Zukunft.“[251] „Äternismus“ ist nicht von Nietzsches „Äternalismus“ d.h. seiner Wiederkunftslehre inspiriert[252]. Obwohl er sich mehrfach gegen die Vorstellung einer Ewigkeit erklärt – „Alles aber ist geworden; es gibt keine ewigen Tatsachen: so wie es keine absoluten Wahrheiten gibt“[253] –, bezeichnet Nietzsche im zweiten Stück der „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ als „überhistorisch“ die Mächte, „die den Blick von dem Werden *ablenken*, bis zu dem, was dem Dasein den *Charakter* des Ewigen und Gleichbedeutenden gibt, zu Kunst und Religion.“[254] Gegenüber der wissenschaftlichen Betrachtung, die „überall ein Gewordenes, ein Historisches und nirgends ein Seiendes, Ewiges“[255] konstatiert, hält er jene (Kunst und Religion) für die eigentlich „äternisierenden Mächte“[256] – man beachte das Zeitwort (im Partizip) und die Codewörter des Uneigentlichen (ablenken, Charakter = Anschein). Diese Äußerung scheint in der Tat eine Perspektive auf Einsteins Intention zuzulassen. Gewiß dürfen Prospekte oder Manifeste nicht unmittelbar mit ihren Textreferenzen identifiziert werden, zumal wenn es sich bei diesen und jenen um Texte verschiedener Autoren handelt, gleichwohl schafft ein derartig programmatischer Reihentitel eine gemeinsame Aussagebasis. Daher darf als relevant festgehalten werden: „Bebuquin“ wurde in eine ästhetizistische Position gerückt bzw. als eine solche wahrgenommen – wenn dies auch eine Selbstverständlichkeit scheint, handelt es sich doch offensichtlich um einen künstlerisch intendierten und auch gestalteten Text. Entscheidend ist jedoch, daß der Text in seiner Ästhetizität als „weltanschauliche“ Botschaft selbst gewertet wurde. Erst der neostrukturalistische Zugriff kann diese besondere Literarität auswerten. Daß es Einstein zeitlebens nicht gelang, die Durchmischung von Ästhetizismus und Intellektualismus, die den „Bebuquin“ prägte, narrativ fortzusetzen, ist angesichts mehrerer Willenserklärungen bis zuletzt, „de la bonne prose“ (EKC, 97) zu schreiben, als tragisch angesehen werden[257].

Eine theoretische Begründung dessen, was man „Ästhetizismus“ nennt und nannte, wurde selten versucht und konnte in den wenigen Fällen, in denen es geschah, auch gar nicht gelingen, denn zum einen scheinen „Divergenzen und verwirrende Verschiedenheiten“[258] selbst zum Begriff zu gehören; zum anderen ist der Begriff seit jeher von pejorativen Wertungen belastet. Diese wegzuräumen, war die philosophische Ästhetik, die ihr idealistisches Erbe nicht leugnen kann und will, mitnichten berufen, galt doch die Kunst seit Hegel „nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns [als] ein Vergangenes“[259], vorrangig in Begriff und Reflexion verlegt. Ästhetische Resignation indessen

---

250 Pfemfert: zit. in: Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark, S. 519; vgl. W 2, 52 u. W 3, 261.

251 Hardekopf: Die Äternisten, in: Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark, S. 518; vgl. W 2, 52 u. W 3, 261.

252 Vgl. Magnus: Nietzsches äternalistischer Gegenmythos.

253 Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches, in: SA, Bd. 1, S. 448.

254 Nietzsche: David Strauss, in: SA, Bd. 1, S. 281; Hervorh. Kf.

255 Ebd., S. 282.

256 Ebd.

257 Zu einem möglichen Vorbild: James Joyce – aber Einstein schätzte keine Vorbilder und verstand auch kein Englisch – , vgl. jetzt Kiefer: Bebuquins Kindheit und Jugend: Carl Einsteins regressive Utopie.

258 Wuthenow: Muse, Maske, Meduse, S. 129.

259 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, in: Theorie Werkausgabe, Bd. 13, S. 25.

enthüllt sich als Prioritätsanspruch des philosophischen Diskurses selbst. Die entgegen solcher Endzeitstimmung – gleichsam autonom – aus der künstlerischen Praxis erwachsene Neubestimmung der Kunst im Ästhetizismus wurde von der philosophischen Disziplin ignoriert. Dagegen protestiert schon Bebuquin: „Die Anschauung gewinnt in ihr [der Form] eine Kraft, die vorher dem Begriff allein zugesprochen wurde.“ (W 1, 84; vgl. W 1, 224). Selbst das „Historische Wörterbuch der Philosophie“ verharrt in einer unfruchtbaren Katalogisierung von negativen Attributen des Ästhetizismus:

> Wirklichkeitsferne, distanzierende Lösung aus allen religiösen, ethischen, politischen Bindungen kultureller Gemeinsamkeit, Degradierung der Welt zu einem bloßen Mittel des Selbstgenusses in unverpflichtete Zuschauerpose und versuchte Perennierung der ästhetischen Momentaneität zum Dauerzustand, d.h. zugleich Verabsolutierung des ästhetischen Prinzips zum allgemeingültigen Lebensprinzip, das alle – im Grunde nicht gegeneinander ausspielbare – Lebensvollzüge in sich aufzulösen trachtet und gerade dadurch das wirkliche Leben lähmt und auch das künstlerische Schaffen verhindert.[260]

Ohne Zweifel wird hier ein allzu enger Begriff des Ästhetizismus zugrunde gelegt. Mit Monika Lindner und Klaus P. Hansen fasse ich dagegen „Ästhetizismus“ als einen Oberbegriff[261], dessen je verschiedene – kunsttheoretische, gattungsspezifische, gesellschaftliche, chronologische – Perspektivierungen Symbolismus, Dekadenz und Fin de siècle darstellen, ja der sich auf weite Strecken mit „Modernismus“ deckt, wie ihn Malcolm Bradbury und James McFarlane z.B. definieren:

> Modernism is, clearly, more than an aesthetic event, and some of the conditions that lie behind it are discernible and clear. Yet it contains a highly aesthetic response, one which turns on the assumption that the registering of modern consciousness or experience was not a problem in representation but a profound cultural and aesthetic crux [...], a problem in the making of structures, the employment of language, the uniting of form, finally in the social meaning of the artist himself.[262]

Das ästhetische bzw. ästhetizistische Moment in der Begriffsbestimmung der Moderne, wie es Baudelaire zuerst erkannte[263] und wie es über die Jahrhundertwende hinaus immer wieder anklingt[264], läßt freilich den Versuch einer ästhetischen Überwindung der Dekadenz als tautologisch erscheinen. Die Überwindung der Dekadenz-Verzweiflung muß wohl schon bei Nietzsche als integrales Moment eben dieser Bewegung selber begriffen werden, und nicht nur bei Nietzsche[265]. Es gibt aber in der Tat auch eine dekonstruktive Überwindungstrategie. Erwin Loewenson proklamiert im Eröffnungsvortrag des „Neuen Clubs“ am 8. November 1909 den Menschen – er nennt ihn bezeichnenderweise: „der zweiten Stufe“ –, „der die Décadence in sich überwunden hat“[266]:

> Menschen der zweiten Stufe sind solche, die einen tief-erlebten Nihilismus [die erste Stufe] hinter sich haben, durch einen *Machtentschluß* hinter sich ließen und – „wieder von vorn anfangen“, die aus einer tieferen Skepsis heraus für tiefere Antworten empfänglich wurden und solche, die aus der Periode differenziertesten Genießertums und Lustwandelns durch die Schächte glitzernden Erlebens wieder zurückkehren zu den steileren Gipfeln der schaffenden Kraft. Der Mensch der zweiten Stufe tut wieder

260 Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Ritter u. Gründer, Bd. 1, Sp. 582.

261 Vgl. Lindner: Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus, S. 77, Anm. 2 u. Hansen: Die Anbiederung der Dandy, S. 258, Anm. 22.

262 Bradbury u. McFarlane: The Name and Nature of Modernism, S. 28f.

263 Vgl. Jauß: Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität, S. 11.

264 Vgl. Borchardt: [Gegen-Moderne], in: Die literarische Moderne, hg. v. Wunberg, S. 141 u. Th. Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen, SS. 27, 223ff., 540ff.

265 Vgl. Vidan: Anfänge im Fin de siècle, S. 183f. u. Von der March: Die Neurotischen, in: Die Wiener Moderne, hg. v. Wunberg, S. 245f.

266 Loewenson: Die Décadence der Zeit und der Aufbruch des Neuen Club, in: Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark, S. 200 (im Orig. gesp.).

dieselben Dinge, die er auf der ersten Stufe tat, aber doch in ganz anderer Weise, mit einer anderen Gebärde und in einem freieren Tonfall im Rhythmus.

Er weiß jetzt, daß Wahrheit nicht möglich ist, und tritt nicht mehr wie früher sentimental und verurteilt an den Abgrund der Dunkelheit; er weiß, daß das Wahrste, was er erleben kann, eine Dichtung des Seins ist: aber auf die Dichtung muß er nicht mehr verzichten: wie in der rein analytischen, rein-skeptischen Zwischenzeit.[267]

Daß sich Einstein bis 1916 der symbolistischen Tradition durchaus verpflichtet fühlt, daß er seinen „Bebuquin" zu diesem Zeitpunkt in eine Reihe mit Mallarmés „Hérodiade", Flauberts „Hérodias", Beardsleys „Under the Hill", Baudelaires „Harmonies" (der Titel ist falsch zitiert und meint wohl „Correspondances" oder „Harmonie du Soir") und Swinburnes Balladen stellt, belegt eine Variante zu seinem frühen Vathek-Aufsatz von 1910; erst sechs Jahre später nennt sich nämlich hier der Autor selbst (AWE, 288). Einstein sah sich jedoch gewiß nicht als Epigonen der symbolistischen Bewegung, vielmehr als deren Vollender oder eben Überwinder; die Endstellung des Selbstzitats spricht wohl nicht nur aus chronologischen Gründen für diese Annahme[268]. Was der frühe Einstein und insbesondere die frühen, wohl noch im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts verfaßten Kapitel des „Bebuquin" dem Ästhetizismus verdanken, haben Heide Oehm, Christoph Braun, Dirk Heißerer, Wilfried Ihrig u.a. minutiös nachgewiesen. Es genügt hier, auf Edelstein- und Spiegelmetaphorik, epochenspezifische Themen wie Okkultismus oder Vampirismus – vom Dilettantismus wurde schon gehandelt –, auf Bildzitate des – nota bene – Impressionismus oder Félicien Rops[269] u.a. mehr hinzuweisen. Infolge der intertextuellen Konzeption des Werkes erscheint das Netz der Querverweise so dicht, daß man versucht ist, einer These Armin Arnolds zuzustimmen, „Bebuquin" sei ein „letzter und konsequenter Schritt der Dekadenzliteratur"[270]. Freilich geraten alle Interpreten in das Dilemma, daß Einstein Metaphern, Motive und Zitate durchweg ironisch einsetzt, genauer: parodiert, so daß zwar in der Parodie ein Diskurswandel als solcher erkennbar wird, von einer letzten Konsequenz (im Sinne Arnolds) aber kaum gesprochen werden kann, von einer Überwindung erst recht nicht. Zwar erkannte schon der Russische Formalismus in der Parodie ein „generelles Bewegungsprinzip der literarischen Evolution"[271], jedoch hält Jurij M. Lotman dagegen, daß Parodie dem Wandel nur „negativen Ausdruck"[272] gebe. In der Tat genügt ja weder die bloße Destruktion der Romanfiguren im Sinne psychologischer Charaktere – und sei es noch so zerrissener wie Des Esseintes oder Nornepygge oder auch Bebuquin – noch die Desautomatisierung von Handlungserwartungen, um einen neuen Texttyp zu konstituieren. Einsteins Kritik am deskriptiv oder anekdotisch schildernden bzw. erzählenden Roman (bes. W 1, 127) oder poetologische Passagen im „Bebuquin" selber (W 1, 86, 101, 107 u.a.) lassen infolge ihrer satirischen Übersteigerung allerdings nicht deutlich erkennen, wie sich die Differenzqualitäten des Einsteinschen Textes in eine neue, eigenwertige und – die Rezeption zeigt es – „mustergültige" Position wandeln. Der Interpret hat diese zu supplieren.

Eines der wichtigsten textbildenden Verfahren literarischer Texte hat Lotman als „Ikonisierung" bezeichnet, gewiß im Anschluß an Roman Jakobsons Definition der „poetic function"[273]. Die Autoreflexivität des Kunstwerks kann grundsätzlich alle sprachlichen Funktionen und Elemente (die Signifikanten) des Werkes aktualisieren und thematisieren. Das allgemeine semiotische Problem der

267 Ebd., S. 199f. (Hervorh. Kf).

268 Vgl. Ihrig: Literarische Avantgarde und Dandysmus, S. 46.

269 Vgl. Blei: Félicien Rops, bes. Abb. S. 25 u. Braun: Carl Einstein, S. 132.

270 Arnold: Prosa des Expressionismus, S. 51.

271 Striedter: Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution, S. XLII.

272 Ebd.

273 Jakobson: Linguistics and Poetics, in: Selected Writings, Bd. 3, S. 25.

Ikonizität bedarf hier keiner Diskussion; halte ich indessen fest: In ästhetischer bzw. literarischer Kommunikation können Signifikate auf Signifikanten (partiell) abgebildet werden, kann sich die poetische Funktion also auch auf die referentielle oder metalinguistische Funktion „einstellen". Der Partialität der Ikonisierung steht – gewissermaßen auf der anderen Seite des semiotischen Prozesses – die Bedingung gegenüber, das Ikon müsse wenigstens ein Element mit Signifikat bzw. Referens gemein haben. Im Falle von Einsteins „erkenntnistheoretischer Reflexionsprosa"[274] sind alle Sprachfunktionen hochgradig motiviert und im Sinne unseres Ikonierungskonzepts aufeinander bezogen, ja wie Andreas Kramer aufgezeigt hat, sie kollidieren auch dem Wunsch ihres Autors zufolge mehrfach miteinander: „Auf diese Weise wird die Präsentation einer linear verlaufenden, kohärenten Geschichte untergraben und der Fiktionscharakter des Dargestellten ständig bewußt gehalten."[275] So fungieren z.B. die Reden Böhms oder Bebuquins (W 1, 86f., 88f.) wie die „Geschichte von den Vorhängen" (W 1, 78f.) als Allegorisierungen der übergreifenden Erzählstruktur, d.h. als mise en abyme. Unsere Hinweise auf die dichte Vernetzung literarischer Verfahren bezeugen zum einen die starke Integration des scheinbar so heterogenen und fragmentarischen Textes, bilden zugleich aber auch den Hintergrund, vor dem ein theoretisches Problem gelöst werden kann, das Jakobsons bzw. Lotmans Modell noch anhaftet: Wie lassen sich nämlich Romanfigur oder Romanhandlung als Ikonisierung nicht nur poetologischer, sondern auch referentieller Aussagen begreifen, d.h. außerästhetischer, extratextueller, wobei das Referens den gesellschaftlichen Zustand der Dekadenz bezeichnete, das poetologische Moment hingegen deren Überwindung? Anders gesagt: der „Überwindungswille" wäre zwar gesellschaftsbezogen, würde jedoch kunstimmanent ausagiert. Die Ähnlichkeit des „Bebuquin" selbst mit Erzählungen, die auf ihn vorbildlich gewirkt haben könnten – Huysmans' „A rebours", Laforgues „Moralités légendaires", Max Brods „Schloß Nornepygge", André Gides „Paludes", Beer-Hofmanns „Der Tod Georgs" usw.[276] – war nicht nur unvollständig, sondern bewußt gestört. Zum einen radikalisiert der Verfasser die Auflösung der erzählerischen face to face-Kommunikation durch Multiperspektivierung, Ironisierung und Fiktionsdurchbrechung; z.B. wenn sich der – auf Stanzels Typenkreis[277] kaum festzulegende – Erzähler demaskiert – „Herr, gib mir ein Wunder, wir suchen es seit Kapitel eins" (W 1, 100) – oder Kollegenschelte betreibt:

> Sie hob ihre Röcke sehr hoch.
> Ihr Auto raste gierig davon.
> Es rollte den Asphalt auf, glitschte über die Reflexe der Gaslampen und der letzten Bummler. Jetzt mag d'Annunzio weiterschreiben. (W 1, 92f.)

Zum anderen durchbricht „Bebuquin" die darstellerischen Konventionen des Dekadenz-Romans, gerade indem er sie auf Bereiche anwendet, die dieser bislang ausgespart hatte. Ohne Zweifel sind Figur (einschließlich Erzählerfigur) und Handlung (einschließlich Erzählhandlung) die dabei am stärksten in Mitleidenschaft gezogenen Kompositionselemente, aber auch Raum- und Zeitstrukturen erfahren eine spezifische Brechung. Ontologische Kategorien werden vertauscht (z.B. W 1, 85), kühne Synästhesien gebildet (W 1, 73, 94), die Fiktionsschwelle in einer Weise verwischt, wie sie erst später

---

274 Vgl. Vietta u. Kemper: Expressionismus, S. 161ff.

275 Kramer: Die „verfluchte Heredität loswerden", S. 38 (wie auch in den folg. Anm. behalte ich die explizitere Formulierung der masch. Magisterarbeit bei, hier S. 29f.)

276 Vgl. Heißerer: Negative Dichtung, S. 46ff.

277 Vgl. Stanzel: Theorie des Erzählens.

der Nouveau roman als das Widerspiel von „création“ und „gommage“ bzw. von „libération“ und „capture“[278] beschreibt; ein Beispiel aus „Bebuquin“:

> Die Hetäre [Euphemia] zog allein weiter. Man ließ sie unbenutzt stehen, sie spannte ihren pfaufarbenen Schirm auf, sprang wild ein paarmal in die Höhe, dann fügte sie sich in die Fläche einer Litfaßsäule, sie war nur ein Plakat gewesen für die neueröffnete Animierkneipe „Essay“. (W 1, 90)

Bevor ich die dekonstruktive Erzählweise Einsteins als durchaus beabsichtigte und reflektierte nachweise und „Bebuquin“ im Sinne Katsumi Haras als nicht nur narrativen, sondern zugleich auch „poetologischen Versuch“[279] diskutiere, sei eine Zwischenüberlegung diesbezüglich eingeschaltet, was nämlich die Autoren bis zur Jahrhundertwende vor Einsteins radikalem Ästhetizismus zurückschrecken ließ. In deutlicher Anlehnung an Nietzsche vertritt auch Hugo von Hofmannsthal die dekadente Auffassung, „daß der Begriff des Ganzen in der Kunst überhaupt verloren gegangen ist“[280]. Es genügt hier, auf den bekannten Lord Chandos-Brief hinzuweisen[281], dessen stilistische Brillanz freilich seiner Aussage Hohn spricht. Ich zitieren an seiner Stelle Bourgets Definition soziokultureller bzw. stilistischer Dekadenz:

> Par le mot de décadence, on désigne volontiers *l'état d'une société* qui produit un trop grand nombre d'individus impropres aux travaux de la vie commune. Une société doit être assimilée à un organisme. [...] Si l'énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence de l'ensemble. [...] Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est *le langage*. Un *style de décadence* est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à *l'indépendance du mot*.[282]

Einstein scheint diese Passage gekannt zu haben, er spielt allerdings erst in „Georges Braque“ auf sie an, als er die bewußte Fragmentierungstechnik zur Erklärung des Kubismus benötigt:

> Objektvernichtung war erste Parole, damit überhaupt je neue Objekte gezeugt werden konnten. *Aller Untergang ist ein Vorspiel*, und die Tragödie ist ein Mittel, Großpapa und Großmama zu desavouieren. Man will die verfluchte Heredität loswerden und mordet literarisch und mit Bildern. (W 3, 251; Hervorh. Kf)

Bourget hatte zur Erklärung der Décadence die Last des „bien-être acquis“ bzw. der „hérédité“[283] angeführt, eine Last, die das soziokulturelle Ensemble desaggregiere. Im Begriff des Untergangs ist im oben gegebenen Einstein-Zitat nicht nur das geschichtliche Phänomen der Dekadenz evoziert, „Untergang“ ist eine durchgehende Isotopie aller Einsteinschen Geschichten. Statt eines passiven Nachgebens unter der Überlast des kulturellen Erbes ist bei Einstein jedoch der – von Loewenstein postulierte – Machtgestus der (ästhetischen) Revolte spürbar. Während der Symbolismus das formvollendete Kunstwerk selbst als Revolte deutete – gegenüber den zerstörerischen Tendenzen der modernité –, kurz: einem durchaus klassischen Autonomiebegriff verpflichtet blieb, zerbricht der Autor des „Bebuquin“ diese Konvention. Wie es oben schon anklang und sich im Hinblick auf Stefan George noch zeigen wird, ist Einsteins Verhältnis zu Form und Tradition jedoch äußerst zwiespältig,

---

278 Vgl. Kiefer: Mythenkritik bei Alain Robbe-Grillet, S. 309.

279 Vgl. Hara: „Bebuquin“ als poetologischer Versuch in der Übergangsphase vom Symbolismus zur Avantgarde.

280 Hofmannsthal: Poesie und Leben, in: Jahrhundertwende, hg. v. Ruprecht u. Bänsch, S. 179.

281 Vgl. ders.: Ein Brief, in: Ausgewählte Werke, Bd. 2, S. 337ff.

282 Bourget: Essais de psychologie contemporaine, S. 24f.; zur Eigenmächtigkeit des „Wortes“ s. u.

283 Ebd., S. 25; vgl. S. 67f.

ja es scheint fast, als ob sein kühnes Erstlingswerk – im Untertitel: „Ein Vorspiel" – durchaus respektierte ästhetische Prinzipien eher nolens volens unterlaufen als gezielt verfehlt habe, bezeichnet er doch noch 1923 Tony Simon-Wolfskehl gegenüber „Bebuquin" als einen „fünf sechs mal mißglückten Anfang" (CEA). Erst der Kahnweiler-Brief aus demselben Jahr verknüpft den ursprünglich dekadenten Ansatz des Textes – „Verlieren der Sprache, oder Auflösung einer Person, oder Verunreinigung des Zeitgefühls" (AWE, 51; EKC, 140) – mit den ästhetischen Errungenschaften des Kubismus, die dem Verfasser a posteriori „Bestätigung" (ebd.) waren. Aber auch hier wird die Unsicherheit des Anfangs akzentuiert. Umgekehrt ist auch denkbar, daß das kunsttheoretische Vokabular des frühen Einstein, etwa der Begriff „Form", den neuen ästhetischen Gegebenheiten noch nicht völlig entsprach. Der frühe Einstein favorisiert Werke und Genres – das „Kunstmärchen" William Beckfords (W 1, 29), die phantastischen Romane Paul Scheerbarts oder auch „Gulliver's Travels" von Jonathan Swift[284] –, in denen der Inhalt von „allem abbildenden Positivismus" (ebd.) abweicht und daher antimimetisch *stil*bildend wirkt. Insbesondere bekennt sich Einstein zum Beckfordschen „Vathek":

> Beckford ist der Vater der Heutigen, die entwicklungslos im Fieber ihres oft intellektuellen Spleens produzieren; dieser Künstlichkeit, wo der Stoff sich gewissermaßen aus ornamentalen literarischen Associationen weiterbildet, liegen ein ästhetischer Pessimismus, eine Anästhesie für das Lebendige, eine besonders reizbare Sensibilität zugrunde. Diese Bestimmtheit weist sie auf das fremde Erlesene; ihre Landschaften, Menschen sind Konstruktionen; diese Dichter zehren mit ihrer Stilisierung den Stoff auf. (W 1, 30)

Eine andere Quelle – E.T.A. Hoffmann – ist im Briefwechsel mit Tony Simon-Wolfskehl nur angedeutet, aber für den „Bebuquin" kaum weniger wichtig. Einstein schreibt am 25. Januar 1923 in seiner unnachahmlichen orthographischen bzw. stilistischen Nonchalance an seine Freundin:

> Gewiss die Buddenbroks sind gut, oder Döblin mit Masse Talent (ich denke an Wanglun) aber da liegt nicht der Hund begraben. Bei den Deutschen blitzte die Angelegenheit mal bei E.T.A. Hoffmann auf. Jetzt muss das ganz anders gemacht werden. (CEA)

Selbst diese Äußerung scheint von einer Stelle der Hoffmannschen „Serapions-Brüder" angeregt, wo die Rede ist vom „Brillantfeuer des tiefen Humors der aus Sternes und Swifts Werken hervorblitzt"[285]. In diesem Zusammenhang erhält auch Euphemias Bekenntnis zur „Grenzlosigkeit des Humors" (W 1, 95) einen besonderen Akzent, denn auch Euphemia ist eine geradewegs hoffmanneske Gestalt[286]. Die Hoffmann-Reminiszensen sind sowohl motivischer Art – von der Konkretisierung Serpentinas als Figuration des Poetischen[287] bis zur „Serpentina alcoholica" (W 1, 88) – als auch struktureller. John Reddick hat am „Goldnen Topf" den „radical perspectivism"[288] hervorgehoben, der auch den „Bebuquin" prägt. Einstein hat also nicht nur Max Dessoirs „Das Doppel-Ich"[289] gelesen, sondern auch von Hoffmanns Dualismus und Doppelgängertum profitiert.

---

284 Vgl. Einstein an Simon-Wolfskehl, Quelle: CEA u. W 1, 128.

285 Hoffmann: Die Serapions-Brüder, S. 925.

286 Vgl. ders.: Die Elixiere des Teufels, S. 53ff.

287 Vgl. ders.: Der goldne Topf, S. 235 u. 237; vgl. dazu Momberger: Sonne und Punsch, S. 67ff. u. Feldges u. Stadler: E.T.A. Hoffmann, S. 73 u. 85.

288 Reddick: E.T.A. Hoffmann's „Der goldne Topf" and Its „durchgehaltene Ironie", S. 590.

289 Vgl. Dessoir: Das Doppel-Ich, bes. S. 11; ebd., S. 2 liegt auch offenbar die Quelle für den Anfang des „Bebuquin" vor: „Wenn man [...] auf den Jahrmarkt ging, konnte man die Massen mit Vorliebe in zwei Buden strömen sehen. Die eine trug den stolzen Namen 'Museum wilder Völker', die andere nannte sich 'Magnetisches Kabinet'. Trat man ein, so fand man in jener eine mehr oder weniger gut geordnete

Allerdings deduziert Einstein aus dem Übermaß inhaltlicher und struktureller Verformung seines Frühwerks noch keinen wesentlich neuen Form*begriff*. Er subsumiert merkwürdigerweise auch „Bebuquin" unter „Formkunst" (vgl. W 1, 83); aber er scheint „Form" eher als ein sich willkürlich ergebendes, jedenfalls nicht konstruiertes oder komponiertes Ende des Schaffensprozesses anzusehen: „Wertvoll im Roman ist – was Bewegung hervorbringt. Ruhe ist genug da – weil das Ganze schließlich doch fixiert ist." (W 1, 129) Ruhe bzw. Ermüdung und Form sind aufeinander bezogen; auch hierzu Bebuquins Selbstkommentar:

> Ich bedaure, daß sich Kunst und Philosophie die Aufgabe stellen, dies immer Fragmentarische [wohl der Wahrnehmung] als ruhende Form zu geben. In unserem Energieverbrauch muß es Teilungsgewohnheiten geben. Die Energie der Form verbirgt oft allzu heftige Angst vor Erweiterung, beweist den Rhythmus der Müdigkeit. (W 1, 82; vgl. 107)

Einstein kann indessen seinen formal disparaten und daher „scheiternden" Text durch einen Verfahrenstrick aus dem Wertsystem einer im Grunde ja intendierten Formästhetik in das einer funktionalen Ästhetik überführen, indem er mehrfach den Titelhelden und den Roman gleichsetzt. Der Roman reflektiert sich so en abyme: „Traurig", rief er [Bebuquin] aus, „welch schlechter Romanstoff bin ich, da ich nie etwas tun werde, mich in mir drehe; ich möchte gern über Handeln etwas Geistreiches sagen, wenn ich nur wüßte, was es ist." (W 1, 78) Die Faszination des Symbolismus am Buch-Topos[290] ist bekannt. Im Lichte derartiger Bloßlegungen des Verfahrens sind nicht nur poetologische bzw. kunsttheoretische Äußerungen von Romanfiguren selbstreferentes Konstituens des Textes – „O Kunst", seufzte Bebuquin, „du bist gewaltig, wenn man Perspektiven wegschickt, ersehnte Veränderung der Zustände, wie ist eine Sache zugleich wahr und falsch, es kommt auf den Standpunkt an." (W 1, 101) –, sondern Figurenrede wird durchgängig metaliterarisch lesbar; so etwa wenn Bebuquin im Dialog mit dem ein „romantisches" Gedicht rezitierenden, d.h. unfreiwillig parodierenden, Heinrich Lippenknabe ruft: „Hören Sie mit dem Blödsinn auf. Ich möchte *die ganze Geschichte* in *mich* konzentrieren." (W 1, 84; Hervorh. Kf) Natürlich sind auch alle Merkmale der Figuren metaliterarisch kodifiziert bzw. konnotiert, so etwa der groteske Rat Nebukadnezar Böhms, Bebuquin solle sich „ein Bein amputieren" (W 1, 89) – damit werden Fragen des ästhetischen Standpunktes, der Perspektive sowie der Kontinuität und der Geschlossenheit der Erzählung berührt. Die innere Selbstbespiegelung, die mehrfach direkt motivisch wird (W 1, 74, 76, 78, 87, 109), steht in der Tradition von Ästhetizismus, Symbolismus und Décadence. Das Epistemologem des Spiegels ist im übrigen zentral bei Nietzsche:

> Versuchen wir den Spiegel an sich zu betrachten, so entdecken wir endlich nichts als Dinge auf ihm. Wollen wir die Dinge fassen, so kommen wir zuletzt wieder auf nichts als auf den Spiegel. – Dies ist die allgemeinste Geschichte der Erkenntnis.[291]

Einstein setzt jedoch das „unproduktive" Narzissus-Motiv (vgl. W 1, 78) kreativ-textbildend um: Die Figuren spiegeln sich difform, verdoppeln, ja multiplizieren sich, sind einander Schauspiel (W 1, 74, 76, 109), ja der ganze Roman inszeniert sich als Spektakel. Einstein radikalisiert die ästhetizistische Position, parodiert sie durch groteske Übersteigerung und erreicht vere dictu in einem genialen

---

Sammlung von allerhand Kuriositäten, in dieser eine scheinbar schlafende Frauensperson, welche Diagnosen stellte und die Zukunft voraussagte."

290 Vgl. Richard: L'univers imaginaire de Mallarmé, S. 565ff.

291 Nietzsche: Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile, in: SA, Bd. 1, S. 1172 u. ö; vgl. Vietta: Erkenntniszweifel im Expressionismus, S. 52; Helmholtz: Handbuch der physiologischen Optik, Bd. 1, S. 102; Gebhard: Nietzsches Totalismus, Register: Spiegel.

„Schlußwort“, daß sich die formale Störung des Textes in einem gleichsam rückwirkenden Prozeß der „autoréglage“[292] zur Innovation wendet. Der Roman schließt (schließt sich) mit folgenden Worten:

> Bebuquin schlief ruhig ein, fuhr im Schlaf einigemal mit den Händen empor; sein Gesicht lag allmählich wie im Krampf, die Haut faltete sich und umrunzelte den ganzen Schädel. Ruckweise öffneten sich auf Sekunden seine Lider, er zog Finger und Zehen sich spreizend in die Länge, dann ging er eng zusammen und zitterte heftig. Gegen Morgen wachte er auf, war unfähig zu reden und konnte nicht mehr allein essen. Nur einmal schaute er kühl drein und sagte:
>
> Aus. (W 1, 114)

Damit wird nicht oder nicht nur das Ende einer „Krankengeschichte“[293] erzählt (pathologische Schrumpfung, Verstummen einer Figur), sondern dieses ikonisiert im gegebenen Beispiel das Romanende. Der Text wird im literarischen Selbstmord gleichsam autonom, denn am Ende und in seinem Ende erreicht er die schon von Mallarmé und Flaubert ersehnte „Stofflosigkeit“ (W 1, 113). Dieser schreibt bekanntlich am 16. Januar 1852 an Louise Colet:

> Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est *un livre sur rien*, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de son lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies.[294]

Während eine formale Ästhetik nur „abschließt“, öffnet sich die funktionale zur Transzendenz; in den Worten Bebuquins – als Roman-Figur: „Alles kommt auf den Tod an. Ist's hier zu Ende, dann können wir nicht vollendet werden.“ (W 1, 112) Indem der Protagonist, wie schon zitiert, mit dem Wörtchen „Aus“ quasi selbstmächtig schließt, konvergieren nicht nur Figur und Buch zum „Beb-bouquin“[295], sondern kehrt auch der Autor die Schöpfungsgeschichte um, an deren Anfang bekanntlich das Wort war (vgl. 1 Me 1,3 u. Joh. 1,1) – die Schöpfungsgeschichte hat Einstein, wie zahlreiche Notizen zu „BEB II“ belegen, zeitlebens fasziniert (vgl. AWE, 19). Bebuquins Aussage (W 1, 114) ist zwar ein letztes Wort, indessen kommt jedes Kunstwerk – und so auch das in Frage stehende „Buch von Beb“ – erst mit oder nach seinem Abschluß „zur Welt“. Damit wird in der Tat der Tod zum „Herrn der Form“ (W 1, 107), diese ist Resultat einer „Erschöpfung“, der Held „besitzt“ aber auch seinen Tod (vgl. W 1, 110). Wenn Thomas Krämer behauptet: „Die Regression der Figuren ins Religiöse ist Folge ihres Scheiterns bei dem Versuch der Erschaffung eines autonomen Kunstwerks“[296], so ist genau das Gegenteil richtig. Die Ambiguität von Einsteins homophonem Wortspiel, das freilich nur im Deutschen funktioniert (er „sagte: *Aus*“ – er sagte aus), erlaubt es, das letzte Wort als Schöpfungsakt zu verstehen. Diese poetische Abschlußformel enthält die gesamte Philosophie der Postmoderne in nuce, und das ist der Geniestreich, der „Bebuquin“ zur Weltliteratur macht: als Supplement der originairen Metapher „Gott“ seine phantastisch disseminale écriture dem Publikum und der Nachwelt zu überantworten, eine écriture, in der absence und présence in einem divinatorischen Zeichen („Aus“/aus) verschmelzen[297]. Thomas Manns Novelle „Luischen“ endet zwar mit demselben Wort[298],

---

292 Piaget: Le structuralisme, S. 13ff.
293 Braun: Carl Einstein, S. 113.
294 Flaubert: Extraits de la correspondance ou préface à la vie d'écrivain, S. 62; Hervorh. Kf.
295 Vgl. Heißerer: Negative Dichtung, S. 111ff.
296 Krämer: Carl Einsteins „Bebuquin“, S. 158.
297 Vgl. Encyclopedic Dictionary of Semiotics, hg. v. Sebeok, Bd. 1, S. 212f.

aber nicht mit demselben – performativen – Sprechakt. Die letztendliche Gottgleichheit Bebuquins, der sich im vorletzten Kapitel noch vergeblich mit der Christusnachfolge gequält hatte, ist demnach recht eigentlich in Nietzsches Worten ein „Dichter-Erschleichnis“[299].

2.1.1.3. Der Snob und die Totalität

Schon Zeitgenossen haben versucht, die polyphone Redevielfalt des „Bebuquin“ aufzulösen und die Figuren zu identifizieren bzw. zu klassifizieren[300] – freilich ohne durchschlagenden Erfolg, denn der Autor hat entweder ein Verwirrspiel getrieben oder ist selber bei Setzung seiner „Gänsefüßchen“ – zur Angabe direkter Rede und zur Bestimmung der Sprecherrolle – in Verwirrung geraten[301]. Wie der Untertitel des ersten vollständigen Drucks nahelegt, haben alle narrationis personae mehr oder weniger mit dem Dilettantismus-Problem zu tun, denn zweifelsohne zwingt hier ein genitivus objectivus die Partialität des Dilettanten und die Totalität des Wunders, den Artisten und die Religion zusammen. Heide Oehm hat diesbezüglich bereits einiges Terrain erschlossen. Während sie die Figur des Snob in ihrem begrifflichen Ursprung – vor allem die Wirkung des französischen Symbolismus: Charles Baudelaire, Paul Bourget, André Gide u.a.[302] – und in seiner aktoriellen Verteilung vor allem im „Bebuquin“ ausgezeichnet analysiert, erhält ihre Darstellung des Totalitätsbegriffs keine Konturen, obwohl sie mehrfach darauf zu sprechen kommt[303]. „Totalität“ als metaphysische Kategorie, die im Wunder Gestalt annimmt, ist Oehm zufolge zugleich eine ästhetische und bezeichnet die Autonomie des Kunstwerks – ohne Zweifel ein Säkularisierungsvorgang[304]. Gewiß setzt Einstein „Wunder“ und „unabhängige Tat“ (W 1, 108) gleich, die inzidentielle Verlaufsstruktur des Wunder-Begriffs kann jedoch nicht analog zum psychischen bzw. formalen Totalisierungsprozeß gedacht werden, der das autonome Werk zustande bringt. Während Georg Lukács schon um 1910 Kunst und künstlerische Formkraft als „Medium verlorener und ersehnter Totalität“[305] postuliert, bekennt sich der Verfasser des „Bebuquin“ noch zu Dilettantismus und Fragment – mit schlechtem Gewissen allerdings. Über Einsteins „Kunststück“, das fragliche opusculum abzuschließen, habe ich oben berichtet. „Totalität = synthetische Funktion“ (OEH, 75; vgl. W 1, 227), so lautet eine Berliner Nachlaßnotiz. „Wertvoll im Roman ist – was Bewegung hervorbringt. Ruhe ist genug da – weil das Ganze schließlich doch fixiert ist“ (W 1, 129), heißt es 1912: Was Verlegenheitslösung scheint, wird zum avantgardistischen Stilwandel.

Die Diskrepanz von Schaffen und Form bei Einstein rührt vom Verfall der klassischen Kunstkonzeption her. Karl Philipp Moritz als der Begründer der Autonomie-Ästhetik postulierte zwischen „bildendem Genie“, dem „großen Ganzen“ der Natur und dem schönen Werk einen durchgehenden Zusammenhang:

> Alle die in der tätigen Kraft [des Genies] bloß dunkel geahndeten Verhältnisse jenes großen Ganzen müssen notwendig auf irgendeine Weise entweder sichtbar, hörbar oder doch der Einbildungskraft faßbar werden;

---

298 Vgl. Th. Mann: Luischen, in: Die Erzählungen, Bd. 1, S. 140; vgl. Heißerer: Negative Dichtung, S. 128.

299 Nietzsche: Lieder des Prinzen Vogelfrei, in: KSA, Bd. 6, S. 639.

300 Vgl. Rudolph: Carl Einstein, in: Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark, S. 211f.

301 Vgl. Ihrig: Carl Einstein, S. 204, Anm. 59 u. Kleinschmidt: Zu dieser Ausgabe [Einstein: Bebuquin], S. 45.

302 Vgl. Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 108ff.

303 Vgl. ebd., Register.

304 Vgl. ebd., S. 55 u. 136.

305 Rücker: Totalität bei Georg Lukács, S. 23.

> und um dies zu werden, muß die Tatkraft, worin sie schlummern, sie nach sich selber, aus sich selber bilden. – Sie muß alle jene Verhältnisse des großen Ganzen und in ihnen das höchste Schöne wie an den Spitzen seiner Strahlen in einem Brennpunkte fassen. – Aus diesem Brennpunkte muß sich nach des Auges gemessener Weite ein zartes und doch getreues Bild des höchsten Schönen ründen, das die vollkommensten Verhältnisse des großen Ganzen der Natur ebenso wahr und richtig wie sie selbst in seinem kleinen Umfang faßt.[306]

Die Isotopie von Genie, Werk und Natur ist im Diskurs der Moderne zerbrochen. Während sich der Werk-Begriff zu einem ästhetizistischen verselbständigte – Baudelaires „beau relatif"[307] –, relativierten sich die beiden anderen Begriffe bis zur Unkenntnis. An die Stelle des Genies tritt der Dandy oder Dilettant, keineswegs, wie Benjamin meinte: der „Heros"[308], an die der Natur die moderne Lebenswelt, die Welt der Wissenschaft usw. – kurzum: eine Pluralität von Teilwelten.

Ohne Zweifel trägt der dialektische Ansatz Oehms im angeschnittenen Fragekreis recht weit, da „Snob" und „Totalität" durchaus in einem Verhältnis von Teil und Ganzem zueinander stehen[309], und dieser fundamentale Problemzusammenhang erscheint auch gesellschaftlich belastet, ja determiniert. Georg Lukács' Theorem gesellschaftlicher Wechselwirkung, wie er es in „Geschichte und Klassenbewußtsein" (1919) entwickelt, erklärt z.B. nicht nur die „ununterbrochene Veränderung der Gegenständlichkeitsformen aller gesellschaftlichen Phänomene", sondern behauptet auch, daß ein Gegenstand erst „aus seiner Funktion in der bestimmten Totalität, in der er fungiert"[310], erkannt werden könne. Indessen ist weder Einsteins früher noch sein später Totalitätsbegriff eine politische bzw. geschichtsphilosophische Kategorie. In ihm fließen idealistische (platonische), religiöse und ästhetische Elemente zusammen, wie nun weiter gezeigt werden soll.

In religiösen Dimensionen rückt neben oder vielmehr nach Einstein auch Rudolf Kassner 1909/10 seinen Dilettantismus-Begriff. Er persifliert als „Standpunkt der Kirche":

> Ohne Erbsünde gibt es auch keine Sünde, ohne Erbsünde ist der Sünder überhaupt kein Sünder, sondern eben nur ein Dilettant, ein Dilettant im Sündigen und in der Tugend, eine vage Kreatur, ein Schmarotzer, ein Zigeuner und Clown [...].[311]

Die Genese von Einsteins Dilettantismus-Theorie oder auch -kritik in „Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders" (1906/09-1912) und auch im Aufsatz über den Snob (1909) erschiene im übrigen plausibler, wenn sie *nach* Kassners Essay geschrieben bzw. veröffentlicht wäre, zumal man dem Einsteinschen Roman – allerdings 1913 – „den verderblichen Einfluß der stiefphilosophischen Kassner-Diktion"[312] nachsagte. Kassners Text ist elaborierter, geschlossener, insofern eher „auszubeuten" als Einsteins fragmentaristische Essayistik oder Aphoristik, die wiederum in eine zusammenhängende Studie wie die Kassners in so kurzer Zeit schwerlich umzusetzen gewesen wäre. Die schiere Gleichzeitigkeit der Einsteinschen und Kassnerschen Thesen und zahlreiche inhaltliche Überschneidungen zwingen zur Annahme einer gemeinsamen, aber anonymen, d.h. nicht ausgewiesenen Gesprächsbasis, möglicherweise im Kontext von Franz Bleis „Hyperion"[313]. Der

---

306 Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen, in: Schriften zur Ästhetik und Poetik, S. 76.

307 Baudelaire: Le peintre de la vie moderne, in: Œuvres complètes, Bd. 2, S. 685.

308 Vgl. Benjamin: Charles Baudelaire, in: Gesammelte Schriften, Bd. 1/II, S. 577.

309 Vgl. Kassner: Der Dilettantismus, S. 27.

310 Lukács: Geschichte und Klassenbewußtsein, S. 77.

311 Kassner: Der Dilettantismus, S. 10.

312 Hiller: Die Zeit der Langenweile, zit. n.: W 1, 502.

313 Vgl. Lehnert: Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil zum Expressionismus, S. 58ff. u. Blei: Das große Bestiarium, in: Schriften in Auswahl, S. 572.

Name Kassners findet sich auch auf einigen Notizzetteln in Einsteins Nachlaß, freilich ohne weitere, insbesondere chronologische Anhaltspunkte (vgl. AWE, 29).

Wenn es nur die beiden „Lösungen“ des Dilettantismus-Problems gäbe, die Rudolf Kassner anführt: eine „jesuitische“ Akzeptanz, weil man „das Falsche in der Ökonomie des Ganzen“[314] brauche, oder die „Schaffung einer Rangordnung, einer Hierarchie“[315], so verstünde es sich von selbst, daß der „Fanatiker des Absoluten“ (W 1, 199) Einstein nur diesen letzten Weg wählen kann. Er durchsetzt den dekadenten Diskurs mit einem abstrakten Wertsystem, das die Immanenz des Lebensdilettantismus „nach oben hin“ ausrichtet und gliedert, um der Nietzscheschen Einsicht zu entgehen – die er als „entsetzlich“ (W 1, 23) bezeichnet –, „daß alles nur Perspektive“ sei. Die Frage stellt sich, ob Einstein diese Allaussage – die im Grunde selbstwidersprüchlich ist: denn wie wäre dies „alles“ festzustellen? – akzeptiert oder wie er ihre Widersprüchlichkeit zu überwinden sucht, denn: „Erkennen ist identisch mit Überwinden“ (W 1, 24):

> Der Snobb hat alles erkannt und wäre es auch nur ein müdes Verwerfen, ein Ablehnen des täglich Gegebenen aus der Schwachheit, das ist köstlichen Borniertheit, einer Natur heraus, die verzichtet, das Schlichte mit der Form eines eigentümlicheren Wertes zu begaben. (W 1, 24)

Und Einstein bekräftigt noch einmal: „Hier tritt eine Frage der Wertsetzung auf [...].“ (ebd.) Um die „obersten Werte“[316] Einsteins zu zitieren, bedarf es keiner interpretatorischen Anstrengung – angesichts des Einstein eigentümlichen Nominalstils. Es handelt sich um das Absolute (in mehreren synonymen Varianten), ja die Protagonisten des „Bebuquin“ sind expressis verbis auf der Suche nach Gott (W 1, 78) bzw. nach dessen Aktbegriff, dem Wunder (W 1, 75, 87, 81, 100, 108); der „Geist“ soll sichtbar werden (W 1, 86). „Gott“, das „Absolute“ und das „Wunder“ indessen sind nicht erst in der Moderne offene Klasseme, ihre lange Begriffsgeschichte zeigt es[317]. Ersteren umschreibt Nebukadnezar Böhm als „umfassende Idiosynkrasie“ (ebd.), wie es schon Nietzsche getan hatte[318]. Gemeint ist eine „Zusammenmischung“ verschiedener Begriffs- und Gefühlsassoziationen[319]. Diese gleichsam polytheistische Sprengung macht den Begriff „Gott“ frei für neue Äquivalenzen, wie sie z.B. in einem Dialog Bebuquin/Euphemia entwickelt werden:

> B. Aber Gott ist ein Wahnsinn.
> E. Darum um so fester.
> Genau sowie die unmenschliche Mathematik, prächtig und leidenschaftlich.
> Gott ist die Erregung, die den Körper übertrifft.
> Gott ist der Tod, den wir über uns hinaussterben.
> Er ist die aufsprossende Vernichtung unserer selbst.
> Er ist die übermeßliche Größe.
> Farbe, die wir noch nicht sehen.
> O, wie soll ich ihn tanzen.
> Ich müßte Sterne in die Hände raffen.
> Sonnen mir unter die Sohlen legen.
> Mein Mund sei ein grenzenlos Orchester.
> Und das Blech und die Pauke vielfach besetzt.
> Ich zerdrücke Trauben in den Fingern.

---

314 Kassner: Der Dilettantismus, S. 12.

315 Ebd., S. 12.

316 Nietzsche: Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre, in: SA, Bd. 3, S. 557.

317 Vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Ritter u. Gründer, Bd. 1, Sp. 12ff.

318 Vgl. Bauer: „Décadence“ bei Nietzsche, S. 49.

319 Vgl. Eisler: Wörterbuch der philosophischen Begriffe, Bd. 1, S. 715 u. Kleinschmidt: Anmerkungen zu: Einstein: Bebuquin, S. 62.

> Und weiß ihn.
> Ich liege still und
> bin weiß wie der Mörtel, der die Wände bedeckt, und kenne Gott.
> Er ist der glühend Lauernde in der Dunkelheit.
> B. Er ist der Wahnsinn.
> Das Unmögliche.
> Der tödlich Auflösende.
> Die unfruchtbare Steppe, in die wir kräftige Häuser zwingen.
> Die Gefahr für den Willen.
> Er ist mein Haß. (W 1, 97)

Als semantischer Mengendurchschnitt dieses modernen „Hohelieds“ – der biblische Psalmisten-Ton ist ja unverkennbar – kann „Abstraktion“, „Transzendenz“ und „Intensität“ angegeben werden, alles in allem eine nicht so sehr Kierkegaardisch verzweifelte, sondern glückhaft selbstbewußte Anstrengung zur Metaphysik, ein „Anspruch *auf* Totalität“ (W 1, 107; Hervorh. Kf) wie auch ein Gefordert-werden *durch* Totalität. Es handelt sich mitnichten um eine dialektische oder materialistische „Totalitätsbetrachtung“[320]; der Begriff meint Erfüllung in der Negativität: Wahnsinn, Vernichtung, Haß, das Unmögliche usw.

Nebukadnezar Böhm dagegen faßt den Gottesbegriff sozialpsychologisch. Er vertritt zumindest anfänglich – denn er wird später enttäuscht und konvertiert (s. W 1, 104) – einen nihilistischen Standpunkt: „Wir sind nicht mehr so phantasielos, das Dasein eines Gottes zu behaupten.“ (W 1, 81) Der Satzakzent, der wohl auf dem unbestimmten Artikel bzw. dem Zahlwort liegt, stellt das Absolutheitsprinzip in Frage. Böhms Ansicht zufolge fehlt „das Wunder“ (W 1, 81), „das Phantastische“ (W 1, 104), „ein Kult“ (W 1, 87). Dabei werden Kult und Wunder allerdings pragmatisch – als erreichbar – verknüpft; Böhm zu Euphemia: „Das Wunder ist eine Frage des Trainings. Euphemia, euch mangelt ein Kult.“(W 1, 87) An anderer Stelle erklärt Böhm selbst das Jenseits zu einem „Erziehungsheim“ (W 1, 98). Beide Aphorismen weisen auf eine Stelle in Nietzsches „Antichrist“, wo dieser schreibt: „Ich habe mir einmal erlaubt, den ganzen christlichen Buß- und Erlösungs-*training* (den man heute am besten in England studiert) als eine methodisch erzeugte *folie circulaire* zu bezeichnen [...].“[321] Dieselbe Position wie Böhm vertritt in Einsteins „Schlimmer Botschaft“ der Religionsgründer und Kirchenvater Paulus: Der neue Glaube „bedarf der Vergottung“ (W 2, 152) Christi bzw. die Kirche „des Zeichens“ (W 2, 176). Christus selber nimmt den absoluten Standpunkt Bebuquins ein, der im vorletzten Kapitel des Romans in der Tat auch als Christus-Postfiguration erscheint: „Die Sonne ging auf und funkelte auf ihn, der als Gekreuzigter dastand.“ (W 1, 113) Allerdings geht diese Stellung in der nächsten Zeile „in ein geregeltes Freiturnen über“ (ebd.) – vielleicht eine ironische Anspielung auf die reformerischen – insofern dilettantischen – Körperkultur-Bewegungen der Jahrhundertwende. Die imitatio des Kreuzestodes ist nicht der einzige dilettantische Versuch, dem Leben Totalität über den Tod hinaus zu geben. Weder der Asket – die Figur des Alten Herrn (W 1, 107) – noch der Möchtegern-Vitalist Bebuquin – „épicurien intellectuel“ und „nihiliste délicat“[322] zugleich – überwinden jedoch den Tod: Tod hier gleichsam als „Totalisator“ genommen[323]. In opernhafter Szenenregie kommentiert der bereits erstarrte Leichnam des alten Herrn seinen erfolgten, in der Tat aber erfolglosen Tod: „Der war doch schlimmer, ich betrog nur das Leben und mich.“ (W 1, 107) Bebuquin selber erkennt, daß weder Krankheit und Schmerz – ein

320 Lukács: Geschichte und Klassenbewußtsein, S. 77.

321 Nietzsche: Der Antichrist, in: SA, Bd. 2, S. 1216.

322 Bourget: A un jeune homme, Vorwort zu: Le disciple, S. VII.

323 Vgl. Simmel: Zur Metaphysik des Todes, S. 31.

Dekadenzmotiv – noch Laster und Lebensbetrug als subtilere Mittel von Selbstzerstörung über Partialität hinausgelangen. Genuß, Erotik, Droge, Rausch und – wie gesagt – Laster, all das sind lediglich „Mittel des Dilettanten“ (W 1, 87; vgl. W 1, 75, 78, 87, 102, 111) – nicht höher einzustufen als bourgeoise Dummheit, Gewöhnung und Reife auch (vgl. W 1, 98, 102).

Bei aller Persiflage ist der Gegensatz von absoluter Idee und institutioneller gesellschaftlicher Praxis ein zentrales und durchaus seriöses Thema des frühen Einstein. Statt „Praxis“ könnte man auch „Vermarktung“ sagen. In einer Reihe mit dem Apostel Paulus und Nebukadnezar Böhm – der als Figur freilich noch andere Aspekte hat, obwohl er von Anfang an als „Reklame für das Unwirkliche“ (W 1, 87) herumläuft – stehen Jakob Häberle, der Gründer eines „Welthauses für Religion“ (W 1, 142) aus „G.F.R.G.“ (Gesellschaft für religiöse Gründungen) und der geschäftstüchtige Schmidt, der die „Lehre“ des „unentwegten Platonikers“ Laurenz Ehmke, einer Variante der Bebuquin-Figur, managt bzw. ausbeutet (W 1, 459 u. 461):

> Ehmke ging mit Schmidt durch die Straßen vor die Stadt. Man redete. Ehmke leerte sich aus. [...] Schmidt hörte zu. Er sah seine Eigenart, seine Chancen wachsen. Ehmke agierte und vermochte kaum auf den Beinen zu stehen. Schmidt sah und schätzte den Mann ein. Ein Mensch fällt einer alten Sache zum Opfer, die er nicht ausfüllen konnte. Was dies sei, interessierte ihn nicht; wohl aber war er Ehmke überlegen, da er als praktischer Mensch die schwierige Lage des Mannes auffaßte. (W 1, 458)

Es ist hier nicht so wichtig, ob und wie und wie lange die Kontrastfiguren zu Bebuquin/Laurenz (die Namen sind in den „BEB II“-Fragmenten austauschbar) reüssieren, im Zentrum der Einsteinschen Konfiguration steht immer der Idealist bzw. der Platoniker, der an gesellschaftlichen Bedingungen scheitert. Lediglich Joseph Häberle hat keinen idealistischen Gegenspieler; in „G.F.R.G.“ wird die Idee – „Religionen für alle Bedürfnisse“ (W 1, 142) – von vornherein als pervertierte eingeführt[324].

Wirft man an dieser Stelle noch einmal einen Blick auf Georg Lukács' Begriff der Totalität zurück, so wird klar ersichtlich, was den frühen – wie auch den späteren – Einstein vom Marxismus trennt. „Totalität“ ist nicht der gesellschaftliche Rahmen, der alle darin enthaltenen Elemente bedingt, sondern ein „oberster Wert“, sei er als absolute Idee oder als Gottesbegriff formuliert. Dieser Wert soll soziale Wirklichkeit werden. Die Wertrealisierung wird zwar als ein Scheitern inszeniert, es handelt sich dabei jedoch um einen geschichtlich offenen Konflikt und nicht um eine prinzipielle Bedingtheit der Werte etwa im Basis/Überbau-Schema Karl Marx'. Einstein ist sich der Anciennität seines Wertprinzips bewußt. Nicht nur fällt der „unentwegte Platoniker“ Laurenz Ehmke „einer alten Sache“ (W 1, 458) – wie zitiert – zum Opfer, im „Bebuquin“ werden ausschließlich Versager vor der „idealen Forderung“[325] der Totalität dargestellt, d.h. der implizite Autor bekennt sich zum Dilettantismus als modernem Existential. Das Wunder, das „seit Kapitel eins“ (W 1, 100) gesucht wird, wird ja im „Bebuquin“ – antigoethisch – zum Nicht-Ereignis, d.h. es findet nicht statt. Durch diese Schluß-Pointe brechen Gottessuche und Kunstwerk gleichsam zu einem Punkt, einem nihilistischen „Aus“, zusammen – wie zu zeigen war: ein artistisch bewußter Akt, den auch schon Nietzsche in dem „Der Zauberer“ betitelten und auf Wagner gemünzten Textstück seines „Zarathustra“ beschrieben hat. Die symbolische Abrechnung Nietzsches mit seinem ehemaligen Idol interessiert hier nicht. Das Geständnis des geprügelten Zauberers: „[...] alles ist Lüge an mir; aber daß ich [an der Lüge] zerbreche – dies mein Zerbrechen ist echt!“[326] kann jedoch als kunsttheoretische Aussage genommen werden: nur das Zerbrechen der Fiktion, das Fragment sei existentiell wie ästhetisch authentisch.

---

324 Vgl. Baßler: „Messias neuer Realität“, S. 53ff.

325 Vgl. Simmel: Hauptprobleme der Philosophie, S. 112ff.

326 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, in: SA, Bd. 2, S. 495.

1922/23 schreibt Einstein an Simon-Wolfskehl ganz in diesem Sinne: „Etwas Courts-Mahler, das wäre gut. Ich meine das ganz ernst. Bei mir spüre ich überall das Fragment; jeden Satz den ich schreibe, könnte ich das ganze Leben hindurch umändern.“ (CEA) Einstein/Bebuquin vollzieht den Schlußakt der Dekadenz. Fasst man „Bebuquin“ also und gemäß seines ursprünglichen Untertitels („Ein Vorspiel“) als Fragment, als „Vorspiel [...] besserer Spieler“[327], so bedeutet das mitnichten Geringschätzung. Adrian Marino hat sehr überzeugend die Antiart-, Antibeau-, Anticréation-, Antisuccès-Tendenzen der Avantgarde zu deren höchst eigenwilligem und eigenwertigem System erklärt[328].

Gerät nun Einstein nicht in einen Widerspruch zu sich selbst, wenn er zwei Jahre nach „Bebuquin“ ein wahrhaftes Manifest (es ist kaum mehr Essay zu nennen; W 1, 223ff.) publiziert, das lauthals dem Prinzip der Totalität das Wort redet und zusammenfaßt, was sich ja schon im „Bebuquin“ und den anderen Essays verstreut findet? In bestimmten Situationen entfalten theoretische Selbstbeschreibungen, Manifeste und ähnliche Textsorten Prägnanz- und Komplementärfunktionen, bisweilen tritt in der Avantgarde das Manifest überhaupt an die Stelle des Werkes. In diesem Rahmen darf „Totalität“ sowohl als Begriff als auch als Einsteinscher Text als Stimulans, als rhetorischer „Adrenalinstoß“ gewertet werden zur Überwindung des dekadenten Ästhetizismus. Damit ist nicht gesagt, daß das in Frage stehende Manifest genau den Verhältnissen des „Bebuquin“ entspricht; zwischen der Erstveröffentlichung des Romans bzw. seiner ersten vier Kapitel und der Publikation des expositorischen Texts liegen acht Jahre; dieser ist ohne Zweifel über jenen „hinaus“. Im Unterschied zum Snob-Traktat aus dem Jahre 1910, das die Bebuquin-Problematik unmittelbar thematisiert – auch wenn es sie nicht ganz zum Ausdruck bringt –, findet sich in „Totalität“ bezeichnenderweise auch keine Anspielung mehr auf das Ausgangsproblem, den modernen Dilettantismus. Der ehemalige Wertbegriff wird einem psychischen Totalisierungsprozeß unterzogen. Der „oberste Wert“ wird psychologisiert, d.h. aber versinnlicht, ästhetisiert. Daß Einstein weiterhin und erst recht den Begriff gebraucht, läßt sich wie folgt erklären: „Totalität“ erfüllt zum einen Ersatzfunktionen; wie zuvor schon der Begriff des Absoluten tangiert auch dieser metaphysische Horizonte, ohne sie im konventionellen religiösen Diskurs ansprechen zu müssen und damit zu fixieren. An einer Monosemierung konnte Einstein zum anderen gar nicht gelegen sein, da er mit mehreren Denksystemen zugleich arbeitet – und sie auch zum Teil „fehlerhaft“ aufeinander bezieht. Wenn z.B. Hermann Cohen in seiner „Ethik des reinen Willens“ schreibt: „Der eigentliche Inhalt des Absoluten, der Mittelpunkt aller der Probleme, die sich in ihm regten, ist unstreitig in dem Begriffe Gottes gelegen“[329], so ergeben sich für ihn als systematischen Philosophen – und gläubigen Juden – theoretische wie textuelle Folgelasten. In philosophischen oder auch wissenschaftlichen Texten muß die Handlungskomponente des Textes gleichsam gegen Null tendieren. Der Romanautor dagegen allegorisiert seine Begriffe, seine Figuren dürfen sich irren und sich widersprechen – zumal, wenn sie als Dilettanten vorgestellt werden. Der Satz vom „ausgeschlossenen Dritten“ (tertium non datur) gilt hier nicht. Gewiß plante Einstein in „BEB II“, Gott als handelnde Figur einzuführen, allerdings als „stinkenden Taschenspieler“ (B II, 11) – wohl in Anspielung auf Guillaume Apollinaires „enchanteur pourrissant“[330] –, als keineswegs zuverlässige und konsistente – totale – Instanz. Dem frühen Einstein ermöglicht gerade eine vielschichtige Diskursvermengung in der intertextuellen Struktur des „Bebuquin“, etwas auszusagen, was nur so ausgesagt werden konnte: „Der Rationalist glaubt schlechterdings, die Vernunft wirke in

---

327 Ders.: ebd., S. 455.

328 Vgl. Marino: Tendances esthétiques, S. 633ff.

329 Cohen: Ethik des reinen Willens, S. 430.

330 Apollinaire: L’Enchanteur pourrissant, in: Œuvres en prose, Bd. 1, S. 5ff.

gerade seinem Gehirn am stärksten und lehnt das Paradox ab, das jede Geschichte enthält, insofern sie widersprechende Meinungen bezeugt [...].“ (EÄ, 45) Ein kreativer Autor ist auch nicht gebunden, Begriffsschulden abzutragen, wo immer er sie macht, ja Einstein schreibt selber:

> Zu wenig Leute haben den Mut, vollkommenen Blödsinn zu sagen. Häufig wiederholter Blödsinn wird integrierendes Moment unseres Denkens, bei einer gewissen Stufe der Intelligenz interessiert man sich für das Korrekte, Vernünftige gar nicht mehr. (W 1, 86)

Aller Wahrscheinlichkeit nach entstammt „Totalität“ rein als Lexem des Einsteinschen Idiolekts der Ästhetik des deutschen Idealismus, und d.h. vor allem Hegels. Georg Simmel hat wohl gewichtige Vermittlungsdienste geleistet. Freilich kann eine positive Hegel-Rezeption bei Einstein zu keiner Zeit im Detail nachgewiesen werden. Christoph Braun rückt Einstein zu nahe an die Hegelsche Dialektik[331] heran, die den Begriff der Totalität als philosophischen aus der Selbstbewegung des Geistes gewinnt, und zwar als einen „Gang der Sache selbst“[332]. Gewiß definiert Hegel Kunst als „die sinnliche Darstellung des Absoluten“[333], insofern „der Inhalt der Kunst die Idee, ihre Form die sinnliche bildliche Gestaltung sei“. – „Beide Seiten [...] hat die Kunst zu freier versöhnter Totalität zu vermitteln.“ Einstein könnte sich also in seinem Sprachgebrauch durchaus auf Hegel berufen, zumal dieser in der „schlechten Verbindung“ eben dieser beiden Seiten sowie in der romantischen Kunst überhaupt Prototypen der Moderne vorstellt. Nicht nur fehlt Einstein aber dialektisches Denken, er selber weist immer wieder auf die Ursprünge seiner Konzeption bei Plato hin, ja eine „BEB II“-Notiz hält fest: „Plato und das Trauma des Absoluten“ (B II, 19). Warum Plato und nicht Hegel? Diese Frage kann aus verschiedenen Aspekten angegangen werden. Gewiß nicht von geringer Bedeutung für einen jungen Autor ist die Verankerung von Platos Ideenlehre im humanistischen Schulunterricht. In einer stark autobiographischen Passage der „BEB II“-Fragmente berichtet Einstein in der Tat von seiner Faszination bezüglich der Platonischen Höhlenparabel: „BEB wird an Plato, den weder die jungens noch der lehrer versteht, geradezu verrückt [...].“ (B II, 9) Dennoch galt der „reine ästhetische Platonismus“ (W 1, 31) für den frühen Einstein als Berufungsinstanz erster Ordnung. Er folgt hier dem Symbolismus, Stéphane Mallarmés platonistische Konzeption der poésie pure sei an einem konzisen Beispiel aus dem „Avant-dire au traité du verbe“ vorgestellt: „Je dis: une fleur! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave l’absente de tous bouquets.“[334] Ich brauche die poetologischen Konsequenzen, die die symbolistische Bewegung aus diesen philosophischen Prämissen zog, hier nicht eigens zu untersuchen. Lediglich das Absenz-Motiv, das für Moderne und Postmoderne seine Wichtigkeit hat, sei zunächst festgehalten. Jean Delabroy sieht gerade darin das Interesse der Dandies begründet:

> Platon a donc été l’alibi commode dans lequel le dandy s’absorbait, feignant de débouter le vieil idéalisme, escomptant en passer de plus pour moderne, mais sachant qu’il y dissimulait seulement le plus longtemps possible le verdict de ce qui est dans la dernière instance du texte la seule modernité: celle de l’histoire.[335]

---

331 Vgl. Braun: Carl Einstein, S. 26ff.

332 Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Ritter u. Gründer, Bd. 2, Sp. 189.

333 Hegel: Vorlesung über die Ästhetik I, in: Theorie Werkausgabe, Bd. 13, S. 100; hier auch die folgenden Zitate.

334 Mallarmé: Avant-dire au traité du verbe, in: Œuvres complètes, S. 857.

335 Delabroy: Platon chez les dandies, S. 62.

Das Interesse an Plato kann also – grob – als politisches Desinteresse gedeutet werden, und nur im Forderungscharakter des Absoluten bzw. der Idee konnte die Vermeidung gesellschaftlicher Vermittlung – etwa durch dialektisches Denken – auch aufgehoben und ertragen werden. „Totalität" im Diskurs des Ästhetizismus und so auch Einsteins ist somit keine geschichtliche Kategorie. In einem frühen unveröffentlichten Text des Berliner Nachlasses wendet sich dieser „eindringlich", wie er schreibt, gegen die „Behauptung Hegels, Geschichte sei die Summe [sprich: Totalität] des Geistigen": „denn keine Zeit vermag die Summe aller historischen Deutung zu nutzen. Wir kennen keine einzige und ideologische Geschichte." (EÄ, 44) Über die projektive und selektive Geschichtsauffassung Einsteins wird an späterer Stelle gehandelt.

Einsteins Verhältnis zu Plato ist insofern ambivalent, als er das Entrücktsein der Idee einerseits anerkennt, andererseits aber ein Absolutes „im Gegensinne Platons"[336] entwirft. Hier folgt er Gedankengängen, wie sie insbesondere Hermann Cohen, der Marburger Neukantianer, vertritt. Dieser behauptet nämlich in der vielgelesenen „Ethik des reinen Willens" (1907), der „Gott Platons" stehe unter dem Banne seiner Ideenerkenntnis"[337], dagegen gewährleiste lediglich „der Gott der Propheten" die zur Realisierung der Idee erforderliche Transzendenz, d.h. das Gute kann sich verwirklichen, ohne daß es erkannt werden müßte. In seinem Claudel-Aufsatz von 1913 grenzt Einstein aus dieser Sicht die antike Tragödie vom christlichen Mysterienspiel ab; dieses sei einheitlich und affirmativ:

> Das Leben wird durch das Wunder Funktion des Ewigen, das sich im Leben nur in der Antinomie bestätigen kann. Der Glaube ist die Voraussetzung dieses Aktes und darum gerät dem Gläubigen das Leben und nicht das Ewige zum Paradox. (W 1, 201)

Die Intention des frühen Einstein, die „Anästhesie" (W 1, 93) des Platonismus zu überwinden, d.h. die platonische Idee zu ästhetisieren und damit zu pragmatisieren, erscheint somit insgeheim christlich-religiös motiviert. Auf das Phänomen des Neokatholizismus um 1900 ist zurückzukommen. Einsteins ambivalenter Platonismus hängt wiederum mit dem Problem des Dilettantismus zusammen. Deswegen wird auch die Figur des Laurenz Ehmke, des späteren „unentwegten Platonikers" (W 1, 439ff.) im „Bebuquin" ironisch charakterisiert. Er scheitert nicht nur erkenntnismäßig am Prinzip der Idee, sondern auch an der von Plato konzedierten ästhetisch-sinnlichen Realisierung der Idee im Eros. Die oben genannte Figur gibt folgenden Selbstkommentar:

> Ehmke Laurenz, Platoniker gehe nur Nachts aus, weil es da keine Farben gibt. Ich suche die reine ruhende, einsame Idee, diese Dame [Aurora, seine Begleiterin] tatkräftig rhythmische sexuelle Erregung. Ich bin eigentümlich, da ich von zwei Dingen ruiniert werde, einem höheren der Idee und einem niederen der Dame. (W 1, 93)

Bekanntlich ist ja auch Erotik nur „Mittel des Dilettanten" (W 1, 87; vgl. 75) – im Surrealismus rückt sie ins Zentrum des Diskurses. Indessen gelingt auch Bebuquin die Transformation des platonischen zum religiösen Diskurs, d.h. die Umsetzung der Idee (Idee des Guten = Gott) in einen Aktbegriff, den des Wunders, nur im Scheitern – so auf der figuralen Ebene. Im ästhetischen Fragment, d.h. auf der kunsttheoretischen Ebene, dagegen kehrt sich der Mißerfolg um. Um im Sprach- und Denkspiel des Einsteinschen Idiolekts zu bleiben, könnte man sagen: zu einem ästhetischen Resultat führt nur der Dilettantismus des (christlichen) Wunders, nicht aber der Dilettantismus der (platonischen) Idee.

336 Einstein: zit. n.: Braun: Carl Einstein, S. 22.

337 Cohen: Ethik des reinen Willens, S. 431.

2.1.1.4. Stefan George, das problematische Vorbild

Aufgrund des 1911 publizierten satirischen Textes „Die Verkündigung" hat man bislang die George-Rezeption Carl Einsteins im wesentlichen mit negativen Vorzeichen versehen und gesehen, ja Heide Oehm glaubte sogar, den Vornamen Bebuquins, „Giorgio", auf Stefan George zurückführen zu können[338] – Bebuquin wäre demnach eine George-Travestie? Diese These scheint schon deshalb weit hergeholt, weil Parodie sich nur da entfalten kann, wo das Parodierte auch durchscheint, und Bebuquin hat prima facie nichts von George an sich. Gewiß trägt Einsteins „Verkündigung" im Entwurf den ironisch und aggressiv gemeinten Untertitel „Georginen und andere Blumenstücke". Auch mögen einige – nicht gerade überzeugende – Analogien zwischen den von Nebukadnezar Böhm kritisierten „Gärten der Zeichen" (W 1, 78) und Georges Gedicht „Komm in den totgesagten park"[339] zu finden sein. Heide Oehms Plädoyer für die George-Satire ist jedoch vor allem dadurch belastet, daß sie ein unbetiteltes Manuskript über den „dichter St[efan] G[eorge]" (so beginnt es) für undatierbar erklärt. Oehm erkennt zwar ganz richtig, daß der Text eine laudatio Georges enthält – nur der „Kreis" wird mit Ausnahme Gundolfs kritisiert –, vermutet aber, daß sich zwischen diesem Text und der Abfassung des „Bebuquin" (geschrieben 1906-1909) ein „Wandel in Einsteins Beurteilung der Dichtung und Kunsttheorie Georges"[340] vollzogen haben muß. Auf diese These komme ich speziell zurück: Es stellt sich nämlich die Frage, ob sie nicht im umgekehrten Sinne richtig sei; denn wenn einer der Einsteinschen Nachlaßtexte genau zu datieren ist, so der eben erwähnte titellose. Er stellt nämlich eine Besprechung des ersten „Jahrbuchs für die geistige Bewegung" von 1910 dar; die zum Teil wortwörtlichen Zitate und Anspielungen habe ich andernorts nachgewiesen (vgl. AWE, 170ff.). Ja, nicht nur Stil und Tonlage, sondern auch die eigenwillige Zeichensetzung der Rezension stehen in direkter George-Nachfolge. Heißt das, daß Laudatio und Satire in unmittelbarer Nachbarschaft entstanden sind? Gewiß hat Einstein im Manuskript der ersten vier „Bebuquin"-Kapitel (in Bleis „Opale" 1907 abgedruckt) einmal den Namen „George" durch „Giorgio" ersetzt (W 1, 75; Anm 15) – das kann nicht nur lapsus linguae sein. Christoph Braun macht jedoch darauf aufmerksam, daß das Vorbild aller Dandies George Brummel heißt[341], und Braun behauptet auch, daß die Italianisierung des Vornamens – etwa in Anlehnung an Gabriele d'Annunzio (vgl. W 1, 93) – den Ästhetizismus der Namensgebung auf die Spitze treiben wolle. Das wiederum kann wohl nicht bewiesen werden, wie überhaupt Einsteins „Bebuquin" nicht allzusehr vereindeutigt werden sollte. Stört bei (Stefan) „George" der Wechsel vom Vor- zum Zunamen, beim englischen „George" (Brummel) die Nachbarschaft des frankophonen Bebuquin – Giorgio de Chiricos „metaphysische" Gliederpuppen datieren später[342] –, so kann man nur vom Allgemeinen, von der Aussage her, die Namenssymbolik interpretieren. Meine Folgerung lautet: Woher Giorgio auch immer benannt sei, er assoziiert „Dandy" – aber „Dandy" als nicht durchweg pejorativ konnotierte Kategorie, analog dem lexikalischen Schicksal von „décadence". Mit anderen Worten: Einstein erkennt im Dandy, Snob oder Dilettanten (man braucht hier – bei Einstein – nicht zu differenzieren) das Problem des modernen Künstlers

---

338 Vgl. Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 107; vgl. auch Rotermund: George-Parodien.

339 George: Das Jahr der Seele, in: Werke, Bd. 1, S. 121ff.

340 Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 134.

341 Vgl. Braun: Carl Einstein, S. 153; in Balzacs „Traité de la vie élégante" wird eine Beziehung von Dandy und Mannequin offenkundig, was auch den Namen Bebuquins tangiert: „En se faisant Dandy, un homme devient [...] un mannequin [...]" (La Comédie humaine, Bd. 12, S. 247).

342 Vgl. Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert, S. 208; der „manichino" wird 1913 entwickelt.

überhaupt. Diese Kategorie hat freilich Raum für Stefan George und für Oscar Wilde, der betont: „Dandyism is the assertion of the absolute modernity of Beauty.“[343]

In den Fragmenten zu „BEB II“ läßt der Erzähler seinen Protagonisten wieder zu George greifen, nachdem der Spartakus-Aufstand niedergeschlagen ist: „[...] der illusionsaristokrat wird wieder in ihm lebendig.“ (B II, 32; vgl. W 1, 60). An anderer Stelle nimmt sich der Verfasser vor, „den rückfall in einen expressionistischen George [zu] zeigen“ (B II, 27). Daß hier von Expressionismus und nicht von Symbolismus die Rede ist, mag auf die Einsteinsche Spätsicht oder eben die Zwischenlage Stefan Georges zwischen den beiden Strömungen zurückgeführt werden. Bebuquin selbst kann freilich kaum „Illusionsaristokrat“ genannt werden; sein soziales Umfeld ist nicht dasselbe wie Huysmans' Des Esseintes oder Max Brods Nornepygge, die sich dank ihres Reichtums jedes Raffinement, jede Fiktion leisten können. Bebuquin agiert in derselben Szene wie sein Autor – die soziale Höhe betreffend, keine schwer zu greifende Realität –, nämlich in der großstädtischen Bohème. Er ist gewissermaßen ein Asphalt-Dandy. Was den intellektuellen Hintergrund seiner Existenz angeht, so kann man auch hier die Vermittlerrolle Franz Bleis nicht genug herausstellen; Blei, der 1905 Aphorismen von Oscar Wilde übersetzte und (in zweiter Auflage) herausgab[344], der 1906 in einem Essay, betitelt „Das ästhetische Leben“[345], wiederum auf Wilde, aber auch auf Sören Kierkegaard hinwies, der schießlich in der „Neuen Rundschau“ unter dem Obertitel „Der Dandy“ zwei „Variationen über ein Thema“[346] publizierte, deren zweite „Beau Brummel“ behandelt; die erste Heligabalus – also auch hier eine Nähe von Brummel und George als Verfasser des „Algabal“. Einer seiner frühsten bezeugten, d.h. geschilderten Auftritte – im Café du Dôme –, zeigt Einstein als „waschechten“ Dandy: Selbstinszenierung durch einen Aphorismus, wie es im „Bebuquin“ ja keine Seltenheit ist (z.B. W 1, 90). Fritz Max Cahén berichtet in seinen Lebenserinnerungen:

> Als ich eines morgens im November 1912 zum erstenmal dort [im Café du Dôme] saß, stand plötzlich ein kleiner rundlicher Mann mit großer Hornbrille unter der Tür und sagte mit einer Stimme, die leise und penetrant war und jeden zum Zuhören zwang: „Ich verkehre so gerne mit Mördern. Das sind so angenehme Menschen.“ Dann kam er an unsern Tisch, als ob er nicht soeben etwas Unfaßbares geäußert hätte und setzte sich. Er hieß Karl Einstein und bereitete gerade für Wolff, Leipzig, ein aufsehenerregendes Werk vor, das Epoche machen sollte. Titel schlicht und einfach: „Negerplastik“. Für das Studium primitiver Kunst, um die man sich bislang nicht recht gekümmert hatte – wenigstens was die Ästhetik anging – war es bahnbrechend. Mit uns saß noch van Hoddis, der Dichter, dessen wirklicher Name Davidsohn lautete.[347]

Die kriminalistische Pointe verdankt sich im übrigen Rimbauds „Voici le temps des *Assassins*“[348]. Zum Dandytum Einsteins gehört auch seine sprichwörtliche Arroganz: Hugo Ball und Hans Leybold bemühten sich unter dem Pseudonym HaHu Baley: „Posen, Gesten, Vexationen zu kultivieren. Arrogant zu sein – wie Einstein.“[349] Die Beziehung zu Walter Serner und den späteren Dada-Aktionen liegt auf der Hand. Diese Fin de siècle-Kultur exzentrischen Verhaltens (es geht also nicht nur um eine Charakterbeschreibung Einsteins), die dem expressionistischen „O-Mensch-Pathos“ und den aktivistischen Verbrüderungsofferten so diametral gegenübersteht, erhielt eine besondere Tönung

---

343 Wilde: A Few Maxims for the Instruction of the Over-Educated, in: The Complete Works, S. 1204.

344 Vgl. Blei (Hg.): In memoriam Oscar Wilde.

345 Vgl. ders.: Das ästhetische Leben, S. 19 u. 22.

346 Vgl. ders.: Der Dandy. Variationen über ein Thema; der Titel fehlt in den „Schriften in Auswahl“.

347 Cahén: Der Weg nach Versailles, S. 14f.

348 Rimbaud: Matinée d'ivresse, in: Œuvres, S. 269.

349 Ball: Totenrede [auf Hans Leybold], S. 526.

durch eine vor allem von Paul Scheerbart inspirierte Phantastik. Es gibt etliche Belege für den engen Zusammenhalt etwa zwischen Carl Einstein, Salomo Friedlaender/Mynona und Paul Scheerbart[350].

Indessen muß schon um 1910 bei Einstein das Desiderat einer neuen sozialen Verbindlichkeit aufgetaucht sein. Als Überwinder der von Nietzsche thematisierten „literarischen Dekadenz“ – wie oben gezeigt: eine Schwundstufe des Wagnerschen „Gesamtkunstwerks“ – darf im Sinne Einsteins Stefan George gelten. 1910 schreibt er (Einstein) in der erwähnten Rezension des „Jahrbuchs für die geistige Bewegung“: „George ist uns heute die reinste verwirklichung des literarischen willens zur form.“ (AWE, 30) Für die Krisensituation verantwortlich gemacht wird: „das verwirrende“, „das halbe und beinahe“, „die anekdoten der jahre und tage“ (AWE, 29) „dekorativer Lyrismus“ (ebd.), kunstfremder „Psychologismus“, schließlich das Fehlen „künstlerischer Überlieferung“ (AWE, 30). Auch die Positiva, die der Rezensent Einstein anführt, sprechen von Leistung, Verpflichtung, Überwindung usw. Georges „werk und seine person“ (AWE, 29) stellten einen „Stil“ dar, jener verleihe der Sprache „rhythmische kraft“ (ebd.), schaffe „ein bestimmtes ethos“ (AWE, 30). George gebe Bücher „voller tektonik“ (ebd.), sein Wortkunstwerk sei „total“ und „synthetisch“ (ebd.) und könne nicht „aus seiner platonischen ruhe gezerrt“ (AWE, 29) werden. In einem anderen Nachlaßtext, „Antike und Moderne“ – möglicherweise der in einem (undatierten; CEA) Brief an Nicolaus Cossmann, den Herausgeber der „Süddeutschen Monatshefte“, angekündigte –, kommt Einstein nochmals auf George zu sprechen:

> George gab rein bildhafte Dichtungen, denen er mitunter zu gewaltsam, bald historisierend eine zentrale Kraft überordnete. Die Gestalten seiner Sänger und Könige sind ebenso mythisch, wie die eines Teiresias oder Oedipus [...]. (EÄ, 50)

An anderer Stelle – im Entwurf zu „Vathek“ – würdigt Einstein auch den Georgeschen Algabal als eine dieser berühmten Gestalten[351]; im veröffentlichten Text unterbleibt das direkte George-Zitat (vgl. W 1, 30f.). Wie ein Blick auf Einsteins Claudel-Wertung zeigt, kann „Mythos“ zu diesemZeitpunkt als synonym zu „religiösem Gesetz“ (EÄ, 50) verstanden werden. Form und Bildhaftigkeit der Georgeschen Dichtung erfüllen also das Reinheitsgebot des musikalischen Kunstwerks, während der Text in seiner Sprachlichkeit die mythische Botschaft trägt, mit deren Hilfe „ein solches Werk als Ganzes perzipiert werden kann“[352] – wie Nietzsche in der „Geburt der Tragödie“ fordert. Georges Vorbildfunktion hält aber offenbar nur eine bestimmte Zeit vor, wenn auch die Grundbegriffe, die Einstein an seinem Beispiel expliziert, bis ins Spätwerk nicht an Geltung verlieren: Form, Mythos, Tektonik, auch eine noch genauer zu spezifizierende Konvention oder Tradition.

Die satirische Attacke auf den George-Kreis, ja auf den Über-Dandy George selber stellt indessen ein weit weniger gewichtiges Interpretationsproblem dar als die Frage, ob Einstein durch ein zwischenzeitliches Vorbild „George“ den „Bebuquin“ selbst zu überwinden sucht. Aus welchem Grund wäre sonst dessen Entstehungszeit bis 1909 limitiert? Warum datiert Einstein später auch „Georges Braque“ oder sein „Unverbindliches Schreiben“? Doch wohl nur, weil er sich historisch von diesen Texten distanziert, indem er sie zeitlich fixiert. Für eine Selbstentfremdung im Falle des „Bebuquin“ spricht auch, daß in Einsteins anderen Literatur- und vor allem auch Kunstkritiken um 1910 vom Modell „George“ sehr viel, vom Modell „Bebuquin“ dagegen kaum etwas mehr zu finden ist. Dem „Kahnweilerbrief“ zufolge fühlte sich der Autor erst wieder von den – allerdings zwei, drei

350 Vgl. Mynona/Friedlaender: Ich: Autobiographische Skizze, in: Rosa, die schöne Schutzmannsfrau und andere Grotesken, S. 228.

351 Vgl. Braun: Carl Einstein, S. 96.

352 Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, in: SA, Bd. 1, S. 116.

Jahre später rezipierten – Kubisten bestätigt (vgl. AWE, 51; EKC, 140). Gegen eine Selbstkritik spricht freilich der Wert, den Einstein seinem Roman – allein durch die verzweifelten Fortsetzungsversuche – selbst beimaß und den der Text nun einmal besitzt. Selbst wenn Einstein unter Simmelschen Anregungen (wie im nächsten Kapitel darzulegen) noch 1910/11 an der Vollendung des „Bebuquin" gearbeitet hätte und er ihn auch später poetologisch stützt („Über den Roman"; W 1, 127ff.), das Einsteinsche „Epos" der Zukunft (W 1, 128) weicht entschieden von der Formkunst Georges ab und desgleichen von dem in Einsteins gleichzeitiger Kunstkritik proklamierten Monumentalismus und Synthetismus; darüber in den folgenden Kapiteln. Indessen zeigt sich in der eigenen poetischen Praxis, in der er ein „langes Gedicht" (W 1, 31) – eben den „Bebuquin" – zu schreiben oder zu vollenden sucht, Einsteins Größe – im Scheitern; Adorno hat es treffend formuliert: „Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel der Moderne."[353] Auch Luigi Forte betont, daß Einsteins „Weltbild [...] an den Augenblick des Scheiterns gebunden"[354] sei, und er exemplifiziert diese These insbesondere an „Bebuquin" als einem „Paradigma der Negativität"[355]. So ist in gewisser Weise wahr, was R. Hinton Thomas einmal in anderem Zusammenhang geschrieben hat: „Yet, if Einstein is in some ways old-fashioned by comparison with the Expressionists, in others his insight was more modern, more meaningful from the point of view of our contemporary experience."[356] „Hochschätzung" oder „Satire" werden demnach bei Einstein als Alternative außer Kraft gesetzt, und nicht nur im gegebenen Fall. Zumindest scheint das die fruchtbarere Hypothese als eine auf eindeutigen Wertungswandel insistierende. Stefan George wird also als Dandy bejaht und verneint zugleich; er ist ein *problematisches* Vorbild, weil sowohl die Überperfektion des Nachzuahmenden (eine Selbstkopie) als auch eine originalgetreue Nachahmung Einsteins „Sucht nach Originalität" (W 1, 76) zuwiderliefen. Der Schritt zur Komik oder Groteske war denn auch kurz genug:

> Der Meister unterläßt vieles, was dem Bürger ungemeines Vergnügen bereitet, und vor allem, er zieht sich fortwährend zurück. Spricht er mit einem, so sieht es aus, als sei dies der einzige Besucher, den er in diesem Jahr der Einsamkeit empfing, und man wird durch Geste verpflichtet, an ein sonderliches Geschehnis zu glauben. Eine Rose, die der Meister kauft oder [die] ihm gebracht wird, ist nicht eine Rose, sondern glühend Zeichen erlauchter Pracht. Ist die von tiefer Färbung, so ziemt sich, in dunkle Trauer gebrämt zu sein. Aber da der Meister so vieles verschmäht, deutet es auf größtes Menschentum, wenn er um fünf Uhr – besondere Stunde der Dämmerung – Tee trinkt und Zigaretten raucht. Welch humane, ja erbarmende Einfachheit, als sollte er den hingehauchten Duft ersonnener Meere um fünf Uhr trinken und einen Berg von Benzoe rauchen. Dies ist ein wahrhaft Abendmahl, wenn der mythische Pellkartoffeln und Hering speist, ohne die Größe zu verlieren. Nein, vielmehr, er steigt zu dem Hering in Demut herab. (W 1, 62)

Einstein diskutiert in derselben Weise wie den Dandy George auch dessen Kreis. Der Nachlaßtext resümiert und folgert: „es wurde gesagt, George bedeute einen stil, der zu verwirklichen ist. darum mußte er einen kreis gewinnen. ich betrachte einen solchen als mittel künstlerischer tradition." (AWE, 31) Der religiöse Parameter des Kreises wird zwar affirmiert, seine Antiquiertheit bleibt aber nicht außer Betracht:

> Eine der wichtigsten Betätigungen von Meistern und Jüngern bedeutet das Erzeugen des Mythus. Die Bildungen einer positiven Symbolik sind [jedoch] mit den Hemmnissen des Lächerlichen allzu leicht verbunden, und man wird wohl kaum wagen, das Sakrosankte in die Öffentlichkeit zu tragen, zumal eben den Jünger vom Banausen scheidet, daß jener einen Religiösen, einen Herrn, einen Mund Gottes, einen

---

353 Adorno: Ästhetische Theorie, S. 41.

354 Forte: Die verspielte Totalität, S. 386.

355 Ebd.

356 Thomas: Carl Einstein and Expressionism, S. 147.

> Setzer von gültigen Zeichen und Satzungen sieht, während dieser auf die Sprache eines mehr oder weniger tüchtigen Schriftstellers achtet. (W 1, 61f.)

2.1.2. Neokatholizismus

2.1.2.1. Gott und der Tod

Auf das religiöse Element im Einsteinschen Gesamtwerk weist zwar schon Sibylle Penkert hin[357], aber irgendwie schien die bewußte Gretchenfrage zu den pudenda der Einstein-Interpreten zu gehören. Man mochte den kühnen Avantgardisten und Revolteur nicht mit christlichen Konzepten zusammenbringen. Es scheint jedoch umgekehrt so, daß man sich fragt, wie denn überhaupt Einstein ohne Theologie verstanden werden kann. Relevante Werke der frühen und mittleren Phase Einsteins sind schon vom Titel her entweder direkt religiösen Genres zuzuweisen oder aber berühren religiöse Themen teils kritisch, teils affirmativ. Neben – wohlgemerkt: neben – „Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders“ entstehen schon 1908 Einsteins vier „Legenden“ (W 1, 13ff.). Heinz Graber bezeichnet im übrigen auch „Bebuquin“ nicht ganz zu Unrecht als „negative Legende“[358]. Als literarische Werke größeren Umfangs sind „Die schlimme Botschaft“ – eine Umkehrung des Evangeliums – zu nennen, auch „G.F.R.G.“ (Gesellschaft für religiöse Gründungen), als Essay z.B. „Die Verkündigung“. Einsteins akklamatorische Besprechungen zum Werk Paul Claudels oder André Gides folgen religiösen Gedankengängen, und religiöse Diskurselemente finden sich explizit in fast allen theoretischen Arbeiten bis hin zur „Negerplastik“, ja – wenn auch verdeckter – darüber hinaus. Vorausblickend sei bemerkt, daß nach 1915 zunehmend an die Stelle der christlichen Religion ein umfassender ethnologischer Begriff des Mythos tritt, der das christliche Weltbild mit einschließt bzw. mythologische Ansätze des Frühwerks weiter entfaltet. Einstein schreibt religiös geprägte Lyrik (W 1, 220ff.)[359], ja im Berliner Nachlaß finden sich Traktate voll religiöser Penetranz. Einsteins Begriffe wie „Armut“ oder „Reinheit“ sind religiös inspiriert bzw. konnotieren religiöse Denkformen (vgl. W 1, 106). Einsteins lyrischer und narrativer Stil ist gesucht „alttestamentarlich“ – natürlich auch im oben genannten Drama, wo freilich biblische Figuren diskurieren –, nicht selten aber durch „modernen“, d.h. säkularen Sprachgebrauch verfremdet. Ohne Zweifel hat Nietzsches „Zarathustra“ diesen sprachlichen Gestus, diese quasi-religiöse Rhetorik vorgebildet[360], und auch im George-Kreis wird dieser Stil gepflegt. Was Wolfgang Rothe über das „expressionistische Weltverhältnis“ gesagt hat, nämlich, daß es „eine eminent theologische Substanz“[361] einschließe, gilt also auch von Einsteins Werk (gleichviel, ob es nun „expressionistisch“ genannt werden soll oder nicht).

Sieht man einmal von der „Schlimmen Botschaft“ ab, die zumindest in die theologische Diskussion der Zeit gestellt werden kann – und aufgrund des Gotteslästerungsprozesses auch werden

---

357 Vgl. Penkert: Carl Einstein, S. 37 u.ö.

358 Graber: Carl Einstein, S. 674.

359 Vgl. Einstein: Fünf Gedichte u. Der Leib des Armen, abgedr. in: Schofar, hg. v. Otten, S. 186-193.

360 Zur „‘monologischen’ Hymnik“ Carl Einsteins vgl. Rumold: Gottfried Benn und der Expressionismus, S. 139ff.; vgl. auch Schöne: Säkularisation als sprachbildende Kraft u. Kaempfert: Säkularisation und neue Heiligkeit.

361 Rothe: Der Expressionismus, S. 32.

muß[362] –, so zeigt sich der religiöse Diskurs Einsteins jedoch merkwürdig abgehoben von der „Theologie des Expressionismus“[363], wie sie etwa Christoph Eykmann dargestellt hat. Berührungspunkte finden sich vor allem im Bereich eines – wenig erforschten – „renouveau catholique“[364], der ihm offensichtlich in der „Franz-Blei-Clique“[365] – bis in den Tonfall und einzelne Formulierungen hinein – nahegebracht wurde. Theodor Haecker etwa spricht 1913/14 im Hinblick auf Bleis Wirkung von einem „literarisch-jüdischen Neokatholizismus als Symptom unserer Zeit“[366]. In einer der wenigen neueren Blei-Studien – von Claudio Magris – heißt es: „Der Katholizismus, zu dem Blei zweideutige Beziehungen der Treue und der Distanz unterhält, stellt für ihn [...] [eine] Totalität dar, in der für alles, auch für den Zweifel, Platz ist.“[367] In diesen Zusammenhang gehört auch Einsteins großes Interesse an den Mystikern, das mitsamt der „neokatholischen“ Tendenz im Falle Einsteins gewiß als Emanzipation gegenüber dem orthodox-jüdischen Elternhaus verstanden werden kann, vielleicht auch als Versuch sozialer Integration. Zwar hat er wohl als Kind gegen die religiöse Unterweisung revoltiert wie manches andere Kind auch. „Das kind will nicht beten“ (AWE, 15), heißt es in den Fragmenten zu „BEB II“. Es empfindet die Gebete als „erstickende Decke“ (ebd.). Man darf diese Rückerinnerungen ebenso wenig wörtlich nehmen wie die am gleichen Ort bezeugte Faszination von Ezechiel, der Apokalypse und der Kosmogonie, also der Schöpfungsgeschichte (AWE, 19). Tony Simon-Wolfskehl notiert zur Zeit ihrer Bekanntschaft mit Einstein, am 7. Juli 1923, ins Tagebuch: „[...] am Abend las Einstein aus der Bibel vor und erklärte vieles und war ein Weiser“[368]. Sein Judentum reflektiert er jedenfalls relativ spät und eher notgedrungen nach 1933, als sich die in „BEB°II“ vermerkte „jüdische Heimatlosigkeit“ (AWE, 20) in ein konkretes politisches Exil wandelte, und es scheint uns denkbar, daß er sich ohne den deutschen Antisemitismus vielleicht zeitlebens nur als intellektueller Außenseiter gefühlt hätte. Ja, wenn in Einsteins Judentum Signifikanz gesehen werden kann, so vielleicht hier: in der Vorstellung einer vom Existentiellen zum Sozialen reichenden Befindlichkeit des „Exils“. Es handelt sich jedoch hier um ein Exil ohne messianische Hoffnung – anders als im expressionistischen Messianismus –, denn Einsteins Gott ist nicht bloß absconditus, sondern absent, mit Nietzsche zu sprechen: „tot“. Im Unterschied zu Friedrich Nietzsche besitzt Einstein jedoch eine konzise Gottesvorstellung. Zum Teil mag das schon daher rühren, daß er einen Nominalstil pflegt, daß er Gott „bei Namen“ nennt, während Nietzsche komplexe Ersatz-Mytheme entwirft. Und wiederum sehr im Unterschied zu Nietzsche kreist Einsteins religiöses Denken obsessiv um den Tod, während Nietzsche z.B. im vierten Buch der „Fröhlichen Wissenschaft“ schreibt:

> Wie seltsam, daß diese einzige Sicherheit und Gemeinsamkeit [„Tod und Totenstille“ in der Zukunft] fast gar nichts über die Menschen vermag und daß die Menschen den Gedanken an den Tod durchaus nicht denken wollen! Ich möchte gern etwas dazu tun, ihnen den Gedanken an das Leben noch hundertmal *denkenswerter* zu machen.[369]

Bei Einstein erscheinen überhaupt „Tod“ und „Gott“ einander zugeordnet zu einer wahrhaften „Metaphysik des Todes“, wie sie auch Georg Simmel um 1910/1911 skizziert hat (der Aufsatz wurde

---

362 Vgl. Seim: Carl Einstein – Vorläufige theologische Fußnoten zu einer intellektuellen Existenz u. ders.: Carl Einstein und der christliche Glaube.

363 Eykmann: Denk- und Stilformen des Expressionismus, S. 63.

364 Vgl. Fischer: Fin de siècle, S. 175.

365 Hiller, zit. in: „Morgenrot! – Die Tage dämmern!“, hg. v. Raabe, S. 63.

366 Haecker: Satire und Polemik, S. 28; vgl. Steffen: Franz Blei als Literat und Kritiker der Zeit, S. 145.

367 Magris: Franz Blei und die Oberfläche des Lebens, S. 140.

368 Simon-Wolfskehl: zit. n.: Penkert: Carl Einstein, S. 36.

369 Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, in: SA, Bd. 5, S. 163.

1918 nochmals abgedruckt). Im 15. Kapitel beginnt Bebuquin eine „Rede vom Tod im Leben“, in der der Tod als „Vater der Metaphysik“, als „Vater der Intensität“ und „Herr der Form“ zugleich (W 1, 106f.) apostrophiert wird. Der Mensch wehre sich zwar, so wird behauptet, durch „den Anspruch auf Totalität“, gegen den Tod, aber nur „ein Wunder“ könne diesen vernichten. Auch wenn der Gedankengang sprachlich nicht sehr klar geführt wird, so scheint die Kunst – als eine Art des „außer den Regeln“ stehenden Phantastischen – Tod und Vergänglichkeit immerhin „zum Stehen“ (ebd.) zu bringen. Offenbar ist aber selbst die Form, die das Phantastische annehmen muß, nur eine – allzufrühe – Form der Erschöpfung, d.h. schon ein partieller Tod. An anderer Stelle wird dagegen Gott als „der Tod, den wir über uns hinaussterben“ (W 1, 97), bezeichnet. Dieser Leistungs- oder Funktionsbegriff des Todes zeigt an, daß Einstein jenseits der morbiden Religiösität der Jahrhundertwende steht, auf die noch Nietzsches Kritik zielte:

> Der religiöse Mensch, wie ihn die Kirche will, ist ein typischer décadent; der Zeitpunkt, wo eine religiöse Krisis über ein Volk Herr wird, ist jedesmal durch Nerven-Epidemien gekennzeichnet; die „innere Welt“ des religiösen Menschen sieht der „inneren Welt“ der Überreizten und Erschöpften zum Verwechseln ähnlich [...].[370]

Einsteins/Bebuquins Argumentation zeigt überraschende, aber eindeutige Parallelen zur oben genannten Simmel-Schrift, besonders da, wo dieser „die formgebende Bedeutung des Todes“ herausarbeitet:

> Er [der Tod] begrenzt, d.h. er formt unser Leben nicht erst in der Todesstunde, sondern er ist ein formales Moment unseres Lebens, das alle seine Inhalte färbt, die Begrenztheit des Lebensganzen durch den Tod wirkt auf jeden seiner Inhalte und Augenblicke vor; die Qualität und Form eines jeden wäre eine andere, wenn er sich über diese immanente Grenze hinaus erstrecken könnte.[371]

Ähnliche Passagen finden sich erst wieder in Simmels Rembrandt-Studie – hier im Kapitel „Der Tod“[372] – von 1916. Diese Parallelen sind nicht die einzigen zwischen Einsteins und Simmels Werk, so daß sich nun auch grundsätzlich die Frage nach dem Verhältnis von Simmel und seinem Studenten Einstein aufwirft. Die Frage stellt sich um so mehr, als Simmels Aufsatz in der Doppelnummer des „Logos“ 1910/11 publiziert wurde und Einsteins „Bebuquin“ – nach dem Vorabdruck der ersten vier Kapitel in der „Opale“ – erst 1912 vollständig erschien – freilich mit dem Datierungsvermerk: „Geschrieben 1906/9“. In seinem textkritischen Nachwort folgert Erich Kleinschmidt daher mit gewissem Recht, daß Einstein seinen Text 1909 „endgültig“[373] bearbeitet habe. Die Zuverlässigkeit von Einsteins Zeitangabe wäre nicht so interessant, wenn nicht damit die Eigenart von Einsteins Simmel-Rezeption erhellt würde. Es wurde bereits bemerkt, daß der Name Simmels in Einsteins Veröffentlichungen nicht fällt. Er bekennt sich somit – darf man folgern – signifikant stillschweigend *nicht* zu einem eventuellen Einfluß und zitiert statt dessen die großen Philosophen Plato, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, die ihm zweifelsohne aber auch von Simmel nahegebracht worden waren. Hat also Einstein Simmels Einfluß verdrängt und gewissermaßen wegdatiert? Der Gedanke einer bei Simmel wie bei Einstein ausgesprochenen „Immanenz des Todes im Leben“[374] findet sich freilich schon bei den Mystikern und auch bei dem „pessimistischen“ Schopenhauer: im ersten und zweiten

---

370 Ders.: Der Antichrist, in: SA, Bd. 2, S. 1217.

371 Simmel: Zur Metaphysik des Todes, S. 59.

372 Vgl. ders.: Rembrandt, S. 89ff.

373 Vgl. Kleinschmidt: Nachwort zu: Einstein: Bebuquin, S. 54.

374 Simmel: Zur Metaphysik des Todes, S. 92.

Teil von „Die Welt als Wille und Vorstellung“. Wird hier die Zeitdimension des Daseins als „ein stetes Sterben“[375] erläutert – Einstein repetiert „unsres Lebens steten Tod“ (W 1, 220) –, so wird dort der Tod als der „eigentlich inspirierende Genius oder der Musaget der Philosophie“[376] bezeichnet:

> Hauptsächlich auf diesen Zweck [der Tröstung] sind alle Religionen und philosophischen Systeme gerichtet, sind also zunächst das von der reflektierenden Vernunft aus eigenen Mitteln hervorgebrachte Gegengift der Gewißheit des Todes.[377]

In Simmels Schrift „Die Religion“, die zuerst 1906 veröffentlicht wurde (1910 in 2. Auflage), wird zwar auch der Religion eine totalitätsstiftende Funktion zugewiesen[378]; hierbei spielt der Tod jedoch merkwürdigerweise keine Rolle. Die Simmelsche Todesreflexion – das legen auch Heinz Jürgen Dahme und Ottheim Rammstedt nahe[379] – initiiert erst um 1910/11 das lebensphilosophische bzw. metaphysische Spätwerk. Es ist kaum anders denkbar, als daß Einstein auch Simmels frühere formsoziologische bzw. religionssoziologische Ausführungen rezipiert hat. Als Beleg mag folgende Überlegung genügen:

> Gewisse geistige Gebilde gehen aus dem Religiösen hervor und gewannen in der Kirche sinnliche Form und Tektonik. Hier sind gewordene Elemente gegeben, die von Beginn an imagination sind, jedoch nicht im Sinne einer Einbildung (fantaisie), sondern einer geistigen Wirklichkeit, von Funktion und Kraft. (W 1, 200)

Man weiß freilich bei Einstein selten genau, wann er und mit welcher Intensität fremde Anregungen aufgenommen hat. Er muß auch nicht die Publikationen Simmels in der Reihenfolge ihres Erscheinens rezipiert haben; und es ist auch nicht bekannt, zu welchen Exkursen der Philosoph in seinen Vorlesungen ansetzte und später Publiziertes vorwegnahm. Wenn man einen „idealen“ Zusammenhang konstruieren wollte, könnte der folgendermaßen aussehen: Einstein läßt sich 1911 in der Endfassung des „Bebuquin“ von Simmels „Metaphysik des Todes“ oder zuvor von äquivalenten mündlichen Mitteilungen (in einer Vorlesung etwa) anregen. Von Simmels religionssoziologischen Theorien nimmt er, was er braucht, verwirft jedoch ihm unwesentlich scheinende Differenzierungen und vor allem Simmels Bemühung, störende, widerstrebende Elemente oder Erfahrungen wieder „ins rechte Verhältnis zueinander oder zum Ganzen“[380] zu bringen. Daß Simmel – zumindest in seiner Schrift „Die Religion“ – nicht auf die existentielle „Nötigung“ durch den Tod zu sprechen kommt, nimmt Einstein offenbar übel. Es wäre freilich wahrscheinlicher, wenn diese Kritik, die sich in einer Attacke auf Simmel in der „Verkündigung“ niederschlägt, vor der positiven Rezeption der Simmelschen „Metaphysik des Todes“ stattgefunden hätte. Gewiß ist jedenfalls, daß Einstein im zweiten Teil seines 1911 publizierten Pamphlets hinter der Maske des „dilettierenden, nicht zu geschmacklosen Philosophen“ bzw. „ästhetisierenden Wissenschaftlers“ (W 1, 63) niemanden anders als seinen ehemaligen Universitätslehrer angreift, dessen Impressionismus und Ästhetizismus sowohl unter damaligen als auch heutigen Fachgenossen gerügt wurde und wird[381]. In „Geist der Utopie“ gibt Ernst Bloch eine treffende und kritische Charakteristik von Simmels Wirken aus der Sicht der jungen Generation (Bloch ist im selben Jahr wie Einstein geboren):

---

375 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, in: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 427.
376 Ebd., Bd. 2, S. 590.
377 Ebd., S. 591.
378 Vgl. Simmel: Die Religion, S. 12.
379 Vgl. Dahme u. Rammstedt: Einleitung zu: Simmel: Schriften zur Soziologie, S. 17.
380 Simmel: Die Religion, S. 8.
381 Vgl. Frisby: Sociological Impressionism.

> Simmel, der feinste Kopf unter den Gegenwärtigen, aber darüber hinaus völlig leer, ein zielloser Mann, der alles will, nur nicht die Wahrheit, ein Sammler seiner vielen Standpunkte um die Wahrheit herum, ohne sie jemals besitzen zu wollen und zu können, kurz abbrennend und nur von Fall zu Fall, zumeist nichts als geistreich, nichts als stets wiederholter methodischer Schaum und Eiertanz und darum rasch zur Langeweile umschlagend, kokett, ohne jemals Farbe zu bekennen, und im ganzen durchweg außer Willens, außer Stande, die Sensibilität seiner Methodologie, seiner darum herum gehenden Methodologie jemals in die Sache selbst der breit, zusammenhangsreich begriffenen Objektivität einzusetzen; ein sich überall hinein- und auch wieder herauswindender Psychologe, dem man zu viel Härte des Begriffs antut, wenn man ihn als prinzipiellen Relativisten bezeichnet. Dagegen ist nicht zu leugnen, daß Simmel, gerade in seiner Anschmiegung und versuchten Lebensnähe, nervösen Seelennähe – den Lichtern seiner Untugenden – dem Gedanken eine Fügsamkeit und Temperaturerhöhung verliehen hat, die, wenn sie nur aus den Händen der geborenen Kernlosigkeit genommen wird, der Philosophie allerdings große und gegen Simmels Feinheit wohlverpflichtende Dienste zu leisten imstande ist.[382]

Einstein kritisiert an Simmel mit harten Worten (variétéhaft, peripher, dekorativ) den „dilettantischen" bzw. „esoterischen" Gebrauch des Formbegriffs, der die „meisten fragwürdigen Dinge" (W 1, 63) ausschließe (z.B. den Tod; „fragwürdig" ist hier positiv besetzt: der Frage wert). Simmel spricht in seiner sozialpsychologischen Studie „Die Religion"[383] in der Tat von Gott nur „im Allgemeinen und Absoluten" (W 1, 64), und man kann schon verstehen, daß der nach Absolutheit strebende junge Einstein Simmel als bloßen „Dialektiker des Absoluten" denunziert – das Absolute ist ja undialektisch par excellence :

> Jene Dialektiker des Absoluten sind zur Dichtung gezwungen, daß sie [= damit sie nicht] innerhalb ihres eigentlichen Gebietes vor Leere und Hunger stürben. Diese also werden mit ihren unberechtigten Idiologien [sic], mit ihrer Hypertrophie des Formalen zum Dichter laufen und von ihm borgen müssen. Große Worte vernehme ich von diesen Dilettanten wie Musik des Denkens, Rhythmus des Systems; aber sie verbergen, daß die wahre Musik des Denkens der Mathematik verwandt ist. Sie entlehnen der Kunst das Ästhetische aus geistiger Denkfaulheit und versuchen sich in dekorativer unverbindlicher Philosophie, schalten Tugend und Untugend aus oder machen hieraus gar eine formale Sache. (W 1, 64)

Die Druckvorlage der „Verkündigung" trug den gestrichenen (handschriftlichen) Untertitel „Georginen und andere Blumenstücke" – wie schon einmal erwähnt – und bezog sich im ersten Teil nicht weniger kritisch als im zweiten, oben behandelten, auf George und seinen Kreis als dilettantischen Mythenproduzenten. In der Fuge zwischen beiden Teilen des Essays werden Wilamowitz und Kurt Breysig (ein George-Jünger) als weniger gefährlich – „wenn sie nicht gerade ins Dichten geraten" (W 1, 63) – abgefertigt. Die Schärfe von Einsteins Simmel-Kritik wirft die Frage auf: Steht jener diesem tatsächlich so diametral gegenüber, prallen also – bildlich gesprochen – Gegensätze aufeinander, oder aber zeigt sich in Einsteins Vehemenz nicht eher eine Nähe zum Aggressionsobjekt an, Nähe, die nur mit rhetorischer Anstrengung auf Distanz zu bringen wäre? Man muß wohl jeden intellektuellen Gegensatz als Ergebnis einer Distanzierung werten, wenn das gemeinsame diskursive Umfeld relativ stabil bleibt. Trotz eines intensiv erlebten Generationskonflikts, eines Konflikts, der freilich erst durch die geschärfte Sensibilität des décadents, des Snobs erlebbar und somit auch semantisch aktualisierbar wurde, lassen sich zumindest noch für die beiden Jahrzehnte um die Jahrhundertwende alle Gegensätze in einen Diskurs zusammenfassen, dessen Problematik zwar zunehmend akuter wurde; die Diskussion intensivierte sich, da jede Dissoziierung Energie freisetzt, wie im übrigen auch Franz Blei 1906 betont[384]. Georg Simmel reflektiert in ganz engem Kontakt zum kulturellen Leben seiner Zeit eben jenen „Konflikt" oder – wie er es auch aus anderer Perspektive

---

382 Bloch: Geist der Utopie, S. 246f.

383 Vgl. Simmel: Die Religion, S. 49.

384 Vgl. Blei: Félicien Rops, S. 23.

nennt – jene „Tragödie“ der modernen Kultur, ja Simmels Philosophie, insbesondere deren vielgescholtener Ästhetizismus, bildet die Diskurs-Problematik selber ab. Simmel ist insofern Lebensphilosoph, als er Formen, Rhythmen, Tangenten beschreibt, nicht erklärt oder nur als Selbstvollzug des Lebens erklärt, was eigentlich keiner Erklärung bedarf oder bedürfte; Interpretation ist ja selbst schon – laut Nietzsche Agens des Lebens[385]. Daher rührt die scheinbare A-Logizität oder A-Rationalität, auch der Leerlauf seiner Argumentation. Simmel will begrifflich an „die Dinge“ heran:

> Das Leben ist unlöslich damit behaftet, nur in der Form seines Widerspiels, das heißt in einer Form in die Wirklichkeit zu treten. Dieser Widerspruch wird krasser und scheint unversöhnlicher in dem Maße, in dem jene Innerlichkeit, die wir nun Leben schlechthin nennen können [...], sich in ihrer ungeformten Stärke geltend macht, in dem andererseits die Formen sich in ihren starren Eigenbestand, ihrer Forderung unverjährbarer Rechte als der eigentliche Sinn oder Wert unserer Existenz anbieten, vielleicht also in dem Maße, in dem die Kultur gewachsen ist.[386]

Einstein will „die Dinge“ selbst Ausdruck werden lassen, er gestaltet sie „elementar“ im Sinne Machs. Die Einsteinsche Autorenrolle deckt sich zwar nicht voll und ganz mit der Figur Nebukadnezar Böhms; dieser bringt jedoch den Einsteinschen Totalanspruch zum Ausdruck, *indem* er ihn vereindeutigt. Der von ihm proklamierte „Genuß“ ist Synekdoche der aisthesis. Einsteins Plädoyer für die Kunst, die Fiktion, das Nicht-Identische im Munde Böhms lautet: „Der Begriff ist gerade so ein Nonsens, wie die Sache. Man wird nie die Kombination los. Der Begriff will zu den Dingen, aber gerade das Umgekehrte will ich.“ (W 1, 80) Der Halbheit der Böhmschen Todesart („fast [...] tragisch“; ebd.), ja schon seines Lebens – er ist ja schon im Leben tot (s. W 1, 87) – steht die Radikalität von Bebuquins Exitus, seine bewußte „Aussage“ entgegen, d.h. aber: dieser verschmilzt Sprachlichkeit und Nihilismus. Er setzt gleichsam schon hinter den „Dingen“ an, ihm ist „die Reduzierung auf Eindrücke peinlich“ (W 1, 83; vgl. auch die Materialisierungsversuche ebd., 80 u. 86). Böhms Spielraum ist lediglich der zwischen Oberfläche und Begriff.

2.1.2.2. Judäo-christliches Mysterium

Friedrich Nietzsche bedient sich bekanntlich des Begriffs des Mythos, um anzudeuten, in welcher Weise Dekadenz zu überwinden sei, und bekanntlich erwartet er eine „Wiedergeburt des deutschen Mythus“[387] aus dem Geiste der Wagnerschen Musik. Einstein bezieht sich in seinem Claudel-Aufsatz von 1913 einerseits auf Nietzsches „Geburt der Tragödie“, er deutet das Mysterienspiel andererseits im direkten Anschluß an Franz Blei[388] als „ebenso griechisch wie katholisch“ (W 1, 203). Indem er aber die Tragödie als „kontrastierend, zentrifugal und negativ“ wertet, das Mysterium dagegen als „einheitlich, zentripetal, vereinheitlichend, bestätigend; selbst im Zugrundegehen“ (W 1, 201), erwirkt er sich die Aussage: „Das Mysterium ist die monumentale Form des Dramas.“ (W 1, 201) Er verquickt also die daseinsermöglichende und -stabilisierende Funktion der griechischen Tragödie, wie sie der Nihilist Nietzsche behauptete, mit der heilsgeschichtlichen Größe der christlichen Metaphysik. In der Folge der „Negerplastik“ nehmen Mythos und Monumentalität dann eine andere Bedeutung an, eine a-christlich primitive bzw. eine kubistische; von Mysterium ist nicht mehr die Rede. Interessant im

---

385 Vgl. Rupp: Text, nicht Interpretation.

386 Simmel: Der Konflikt der modernen Kultur, S. 45f.

387 Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, in: SA, Bd. 1, S. 126.

388 Vgl. Blei: Das ästhetische Leben, S. 22.

Claudel-Aufsatz erscheint auch eine weitere Explizierung des oben gegebenen Zitats bzw. der Nietzsche-Anleihe:

> Das Tragische gilt im Mysterium nur so weit, als der Mittler des Metaphysischen stirbt; denn das Wunder bezieht sich nicht auf jenen, sondern die anderen. Dem Mittler gehört die Verzweiflung und er vollzieht in sich das Opfer. (W 1, 203)

Man weiß, daß Bebuquin nicht nur von Böhm als „alter Märtyrer" (W 1, 100) begrüßt wird, sondern in der Tat auch die Jesus-Nachfolge anzutreten versucht (W 1, 113). Bebuquin möchte – wie er im 14. Kapitel zweimal betont (ein Zeichen, daß Einstein erst in einer späteren Schaffensphase auf das Expressionismus-Programm umgestiegen ist) – „neue Menschen" (W 1, 104 u. 105) schaffen. Offenbar gelingt ihm auch dieses Wunder nicht, zumindest werden seine Verzweiflung und sein Opfertod nicht als Erlösung der anderen ausgelegt. Bebuquin ist nur ein dilettantischer Erlöser, und ein solcher Erlöser wird natürlich selbst nicht erlöst – so wenn wir den Text „expressionistisch" lesen, und nicht wie in Kapitel 2.1.1.2 avantgardistisch-postmodern.

Das Begriffspaar „Mythos" und „Religion" bezeichnet um 1900 die entscheidende Alternative zur Abgrenzung von Tradition oder Innovation, von kulturellem Einverständnis oder Avantgarde. Der judäo-christliche Glaube war bereits soweit rationalisiert, daß außereuropäische oder sogar frühantike Legenden dagegen als archaisch gelten konnten. Aus dieser Sicht wirkt Einsteins Religiosität zunächst wie ein Rückfall hinter Nietzsche, welcher selbst den „dezidierten Nichtchristen" Goethe attackiert:

> Das Unvergängliche
> Ist nur dein Gleichnis!
> Gott der Verfängliche
> Ist Dichter-Erschleichnis...[389]

Einstein setzt dagegen nicht ideologiekritisch an, sondern er ästhetisiert die Ideologie respective das Glaubenssystem selbst, und er unterminiert beide literarisch. Im Berliner Nachlaß finden sich maschinengeschriebene und mit handschriftlichen Korrekturen versehene Traktate, die man gattungsmäßig fast als religiöse Erbauungsschriften verstehen möchte: „Von der Kirche und ihren Dienern" und „Der Traktat vom Wort und dem Kreuz". Diese Texte wurden zwar nicht veröffentlicht, waren aber sicher zu einem bestimmten Zeitpunkt zur Veröffentlichung vorgesehen. Sie dürften vor 1913 niedergeschrieben sein, denn zu diesem Zeitpunkt schreibt Einstein schon, das Katholische schwäche „die Arbeiten Claudels zu ideologischen Historiendramen" (W 1, 206). Dagegen heißt es in einer früheren Besprechung von Claudels „Mittagswende" (W 1, 41f.), dem Stück verleihe „der katholische Dualismus" (W 1, 42) Tektonik, d.h. „das Bewußtsein der Unvollkommenheit eines jeden geeinzelten Dings" (ebd.), und weiter: „Der Geeinzelte ist Fragment; was den Menschen Ziele gibt, ist der Wille zur Erfüllung, der Totalität. Hier haben wir ein stilbildendes Thema zu begreifen." (ebd.) Claudels Verfahren verfällt zwar 1913 dem Verdacht der Paraphrase, der Allegorese (W 1, 205): „Mit dem Leben Christi ist die dramatische Welt des Katholiken fast erschöpft." (W 1, 204) Bei allen Vorbehalten schneidet Einstein die Beziehung zur Transzendenz nicht völlig ab: „Das Absolute enthüllt man [d.h. Claudel] zu ungeduldig, zu häufig; statt daß es als steile, sehr dünne Spitze der Pyramide dastehe." (W 1, 206) Der Einsteinsche Gott ist kein deus absconditus; es gibt nichts zu enthüllen. Selbst der nach Unio strebende Mystiker gilt als unfromm (vgl. W 1, 254). Die überraschende These von Einsteins Traktat lautet: „Gott kennt die Welt nicht." (W 4, 136) Auf die

---

389 Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, in: KSA, Bd. 3, S. 639.

rhetorische Gegenfrage hin, es sei „dies wohl phantastisch", setzt Einstein zu einer (radikal-selbstwidersprüchlichen) Reflexion an, die erst einmal im Zusammenhang zitiert werden muß:

> Nein, ich ersah, daß Phantasten meist Leute sind, die außergewöhnliche Zustände eifrig aufsuchen, die Krankheit, den Rausch, und solche, wie sie oft meinen, Verzerrungen ergreifen und Besonderheiten anzeigen. Mehr nicht. Aber Gott hat sich noch nie offenbart, nicht den Heiligen in der Wollust der Keuschheit und dem Training der Versuchung. Die Welt ist nur vernichtend, denn Gott kannte sie nie. Diesen kann man nur dann zernichten, wenn man den Namen des Namenlosen zerreißt und von der Cacofonie seines Namens spricht. Gott ist der Geist und das allem fremde in sich ruhende Wort. Er ist die Form, die zu Nichts den Übergang hat, er ist das Sein, das nur Sein ist und subjektlos. Er ist die herrliche Vernichtung somit, denn wann ein Ding vollkommen, bedarf es nicht mehr als des Todes und wünscht ihn nicht [ü.d.Z. zumal er die Welt aufhebt]. So wir Gott sagen, töten wir uns und ein wohlgeformtes Wort, in das alles Leben mündet und Gestalt gewinnt[,] ist, und das Sein ist der Tod. Der fromme Mensch ist der wohlgeübte Selbstmörder, er ist Dilettant wenn anderes in seinen Ohren klingt als das Wort, in dem die Welt starb. Der Künstler, der alles hinter sich hat, kennt nur das Wort und ist leer.
>
> Das Wort nahm ihm alle Kraft.
> Und er steht da
> und spricht. (W 4, 136)

Heidegger hat in seiner Interpretation von Nietzsches Wort „Gott ist tot" den Rahmen bezeichnet, den Einstein mit dieser Formulierung betritt:

> Wenn [...] der unverfälschte, kirchlich bestimmte Gottesglaube dahinschwindet, wenn insbesondere die Lehre des Glaubens, Theologie, in ihrer Rolle, als die maßgebende Erklärung des Seienden im ganzen zu dienen, eingeschränkt und abgedrängt wird, dann zerbricht damit noch keineswegs das Grundgefüge, demgemäß eine ins Übersinnliche ausgreifende Zielsetzung das sinnlich irdische Leben beherrscht.[390]

Die transzendentale Leere versucht Einstein mit einem lebensphilosophischen Begriff von Totalität zu füllen; nicht so aber, daß dieser den nihilistischen Freiraum nur einnähme. „Totalität" realisiert sich durch eine qualitative Inversion, was an Kapitel III von Einsteins Totalitäts-Aufsatz zu zeigen ist:

> Was alle diese Gebilde der geistigen Welt trennt und somit ihnen zu einem bestimmt geformten Sein verhilft, ist Totalität. Gebilde sind erst, wenn sie deutlich sind, Form gewinnen; nur die Totalität, ihre Geschlossenheit macht sie zum Gegenstand von Erkenntnis und ermöglicht, daß sie realisiert werden können. Denn jede Realisierung und jede Bewußtheit heißt nichts anderes als Abgrenzung; Totalität ist nichts anderes als ein geschlossenes System spezifischer Qualitäten, und dieses ist total, wenn eine ausreichende Intensität die Totalität begleitet. Totalität macht, daß das Ziel jeder Erkenntnis und Bemühung nicht mehr im Unendlichen liege, als undefinierbarer Gesamtzweck, vielmehr im einzelnen beschlossen ist, da die Totalität das konkrete Sein der einzelnen Systeme rechtfertigt, ihnen den Sinn verleiht. Totalität ermöglicht die Aufstellung qualitativer Gesetze, insofern die Gesetzmäßigkeit im einzelnen System nicht mehr auf der variierenden Wiederholung und der Wiederkehr des gleichen beruht, vielmehr auf der Artung elementarer, spezifischer Gebilde. (W 1, 226)

Zwar überwindet Einstein mit eindeutiger Berufung auf Bergson, was dieser im „Essai sur les données immédiates de la conscience" als die „erreur de Kant"[391] beschreibt. Einstein bleibt aber auch nicht bei Bergsons Feststellung stehen, die da lautet: „l'idée d'une abolition de tout est donc destructive d'elle-même, inconcernable; c'est une pseudo-idée, un mirage de représentation."[392] Er bekennt sich zu diesem „mirage", d.h. zum Stil, zur Kunst. Einsteins Ästhetisierung der (zugleich) annihilierten Religion impliziert indessen – und das ist das Entscheidende – eine Verschiebung der (zentralen) Diskursachse. Er dezentriert den Diskurs – was nicht heißt, daß er ihn im Ganzen seiner Konturen und Strukturen zerstörte. Einstein nimmt vorweg, was Jahrzehnte später Jacques Derrida zum Zentrum

---

[390] Heidegger: Nietzsches Wort „Gott ist tot", in: Holzwege, S. 216.

[391] Vgl. Bergson: Essai sur les données immédiates de la conscience, in: Œuvres, bes. S. 151ff.

[392] Ebd., S. 1189.

seiner Philosophie gemacht hat. Indem Einstein nicht mehr im Schema von Anwesenheit/Abwesenheit (von Sinn, von Zeichen, von Gott etc.), von Sein und Schein (wie noch Nietzsche) denkt, verschiebt er Theologie bzw. Philosophie zu einer Semiotik der Absenz; mit Derrida zu sprechen: „c'est à l'aide du signe qu'on ébranle la métaphysique de la présence."[393] Semiotik und Ästhetik bzw. Ästhetizismus sind hier äquivalent. Auch diese postmoderne Umkehrung der Schöpfungsgeschichte läßt alles von der Allmacht *eines* Wortes abhängen. Während es Bebuquin am Ende spricht, so spricht es Gott „am Anfang". Diese Einsilbigkeit – „ein Wort" – wird wie folgt begründet: „Er [Gott] dachte nicht einmal die Welt. Damit wäre er nur unrein." (W 4, 136) Das Zeichen ist rein, es bedeutet Absenz von Sender und Sache. Eine zweite Überlegung lautet: „Gott kennt die Welt nicht und diese weiß nichts um ihn." (ebd.) Gott stößt damit die Welt nicht mechanisch an wie jener deistische „Uhrmacher" des 18. Jahrhunderts. Er hat lediglich ein „Zeichen" gegeben: in einem quasi surrealen acte gratuit. Das Zeichen ist aber Zeichen seiner Absenz, zugleich ist es der Anfang alles Weiteren. Einstein schreibt das inaugurale Wort fort – das ist die Funktion des Gott gewordenen Künstlers:

> Denn Gott ist das Leere und Prinzip der Vernichtung da er die Welt in ihrer Existenz aufhebt. Das von uns erfüllt werden muß, das uns erschöpft.
> Unser Erschöpftwerden ist unsere Kraft.
> [...]
> Vielleicht ist Gott das Wort, aber dies ist nur Weg.
> Doch Gegengewichte:
> Die Pracht.
> Der Weihrauch.
> Die Gewande (wir sind in Gott gekleidet)
> Vielleicht sind sie Gott.
> Aber dies ist nur Weg.
> Ich schreibe.
> Gott wurde der Weg.
> Denn wir lieben die Augen, den Mund, die Ohren.
> Ich schreibe. Der Traum (Gott) er wurde Gedicht (Kirche)
> Er ist eine abgetrennte ästhetische formale Welt.
> Darum ist er absolut. (W 4, 130f.)

Dieser in der Tat innovatorische Gedanke, dessen Quellen sogleich nachzugehen ist, hat den jungen Einstein offenbar so fasziniert, daß er ihn so lange weiterspielt, bis die scheinbare Konversion sich in Ästhetizismus auflöst. Wenn Gott „ein Jenseits, ein Absolutes, ein Ästhetisches" (W 4, 131) ist, so kann die Kirche wohl als „symbolische Metaphysik" (W 4, 129) und der Papst als „Gipfel des Ästhetischen" (W 4, 130) gelten:

> Der Papst ist kein Mensch, sondern
> der Gipfel des Ästhetischen
> der Pracht der Ordnung, der Gebäude,
> der Wege.
> Die Pracht widerlegt den Unsichtbaren.
> Die Pracht hat ihre Gesetze.
> Der Papst ist das Gesetz.
> Und was dannoch Gott.
> Noch nicht einmal die geringste Weihrauchwolke im Tempel.
> Nur ihr Gleichnis.
> So kam es
> Ich aber schreibe zwei Wege.
> Der erste.
> Papst ist Gott.

393 Derrida: L'écriture et la différence, S. 412.

Oder alles sei eine weiße Wand und leer. (W 4, 130)

Wenn nun wenige Zeilen vor dem Beginn unseres Zitats gesagt wurde: „Die Gewalt der Kirche ist proportional der Gottlosigkeit. Der Papst ist der schlechthin Gottvergessene“ (W 4, 130), so kann nun gezeigt werden, daß die Formulierungen Einsteins zwar (lexikalisch) paradox sind, aber nicht (semantologisch, d.h. metaphorologisch) widersprüchlich. Einstein formuliert am Rande der Blasphemie – indes er ästhetisiert auch diese. „Gottlosigkeit“ bedeutet – provokant – „Abwesenheit Gottes“. Die Bedeutung des Stellvertreters nimmt proportional der Abwesenheit des eigentlichen Stelleninhabers zu. „Gottvergessen“ heißt dann nicht etwa „von Gott vergessen“ oder „seiner nicht eingedenk“, sondern in der Absolutheit der Stellvertretung („schlechthin“!) entfällt deren Ursprung. Der Gottvergessene wird selber Gott. Die Weg-Metapher ist wohlgemerkt nicht biblisch final (hin zu Gott), sondern meint ein ästhetisches Unterwegs: ein Weg ohne Ankunft, einen Selbst-Zweck: Präsenz in der Absenz. Sakrales und Säkulares verschmelzen.

Das von Theodor Haecker bezeugte Markenzeichen der „Franz-Blei-Clique“[394], nämlich der „literarisch-jüdische Neokatholizismus“[395], hat also durchaus avantgardistische Funktion und Berechtigung. Der jüdische Beitrag zur ästhetischen Umwertung des Katholizismus ist allerdings nicht ohne weiteres zu erkennen. Einstein muß jedoch detaillierte Kenntnisse der jüdischen Mystik und Tradition besessen haben; auch Penkert hat schon darauf aufmerksam gemacht. Wie sehr dieser Hintergrund – insbesondere die jüdische Wortmetaphysik – auf Einsteins Sprach- und Denkstil wirken, ist schwer abzuschätzen. Penkert nennt vor allem die Visionen des Ezechiel (Hesekiel) und „meditative Elemente“ der Kabbala[396]. Als Beispiel interpretiert sie eine Stelle aus dem 16. Kapitel des „Bebuquin“: „Die neue Weltanschauung kristallisierte sich zur Ziege, die ein Bein gebrochen hat.“ (W 1, 110) Offenbar liegt hier eine Anspielung auf die Opferung des Passah-Lammes vor, an dessen Stelle – dem Babylonischen Talmud zufolge – auch eine Ziege genommen werden konnte[397]. Penkerts Hinweise können durch weitere Beispiele erhärtet werden. Die oben zitierte „weiße Wand“ greift in der Tat Hesekiels Vision eines göttlichen Strafgerichts auf: Falsche Propheten tünchen die Wand, die das Volk zur Ehre Gottes baut, „mit losem Kalck“[398]. Was bei Einstein anklingt, ist die nihilistische Bedeutung der Tünche, denn Gott wirft die Wand um, um eben die zu strafen, die anläßlich witterungsbedingter Bauschäden[399] Bau und Baumeister selber in Frage stellen: „Also wil ich meinen grim volenden an der Wand/ und an denen/ die sie mit losem kalck tünchen/ vnd zu euch sagen/ Hie ist weder Wand noch Tüncher.“[400] Auf meditative Praktiken ist die erste Strophe des dritten der „Fünf Gedichte“ zurückzuführen:

> Du bist nun gänzlich eingedrungen
> Vergaßest auch des Stuhls, worauf du sitzest;
> Du starrst, daß du im Winter an dem Flusse schwitzest. (W 1, 221)

Auf denselben Vorgang mystischer, meist mit „Starre“ konnotierter „Kontemplation“ weist nicht nur „Bebuquin“ (W 1, 80), sondern auch ein „BEB II“-Fragment: das „sinnlose bedenken einer

---

394 Vgl. Hiller, zit. in: „Morgenrot! – Die Tage dämmern!“, hg. v. Raabe, S. 63.

395 Haecker: Franz Blei und Kierkegaard, in: Satire und Polemik, S. 27f.

396 Vgl. Penkert: Carl Einstein, S. 71f.

397 Vgl. Der Babylonische Talmud, Bd. 2, S. 482 (Pesahim IV, 4) u. 2 Moses 12, 46, in: Luther: Die gantze Heilige Schrifft Deutsch, Bd. 1, S. 145.

398 Hesekiel 13, 10, in: Luther: ebd., Bd. 2, S. 1420.

399 Vgl. ebd., 13, 11f., in: ebd., S. 1420f.

400 Ebd., 13, 15, in: ebd., S. 1421.

talmudecke" wird übertragen auf Naturbetrachtung: „so schaute er [der junge BEB] einen zweig an, und suchte etwa einen sinn, aber er konnte ihn nicht finden [...]." (AWE, 20) Einsteins Studie „Die Uhr" setzt ebenfalls mit einer meditativen Versenkung ein, die freilich mit einer kubo-philosophischen Spekulation verschränkt ist: „Bucht des Sessels betäubt, versamtet mich." (AWE, 11) Gershom Scholem gibt einige Beispiele des mit der Sitzgelegenheit „verschmelzenden" Visionärs[401]. Auch die Tuch- und Gewand-Metaphorik etwa in den oben zitierten „religiösen" Traktaten oder im Falle des Eingehülltseins des Jünglings der ersten Legende in das „Himmelstuch" (W 1, 15) hat mystischen Ursprung; nachweisbar anhand von Psalm 104, 2:

> HERR mein Gott / du bist seer herrlich / Du bist schön vnd prechtig geschmückt.
> Liecht ist dein Kleid / das du an hast / Du breitest aus den Himmel / wie einen Teppich.[402]

Dank Heide Oehms und Erich Kleinschmidts Nachforschungen wurde auch die jüdische bzw. biblische Namenssymbolik von Bebuquin bzw. Nebukadnezar (Böhm)[403] entschlüsselt, wobei Kleinschmidts schwer übersetzbare Etymologie „be-buquin"[404] – etwa: „prophetischer Windbeutel" (der Germanist denkt unwillkürlich an Gottfrieds von Straßburg „wintschaffen Crist")[405] – die anderen Deutungen[406] keineswegs außer Kraft zu setzen braucht.

2.1.3. Revolte als Gesetz

2.1.3.1. Thora und Funktion

Der „Revolteur" Einstein gehört zu den bevorzugten Identifikationsfiguren seiner Leser, und daran ist gar nicht zu kritteln[407]. Der enorme Anregungswert des Einsteinschen Diskurses soll allerdings hier nicht weiter beschäftigen. Überraschend nur, daß ein Einstein-Leser, der sichtlich die Anregungen des Revolteurs in seine eigene Diktion umsetzt, so gar nicht verständlich macht, worum es ihm (Einstein) eigentlich geht; ich meine Hans Joachim Dethlefs[408]. Auch Katrin Sello überschreibt zwar ihre „Bebuquin"-Interpretation mit „Revolte und Revolution", geht aber auf das Thema mitnichten ein. Einige aufschlußreiche Bemerkungen zur ästhetischen und zur politischen Revolte finden sich in Heide Oehms Dissertation[409], die indessen nicht zu klären vermag, wieso sie überhaupt trennt, was

401 Vgl. Scholem: Die jüdische Mystik, S. 53f.

402 Der Psalter, in: Luther: Die gantze Heilige Schrifft Deutsch, Bd. 1, S. 1054; vgl. Scholem: Über einige Grundbegriffe des Judentums, S. 62.

403 Vgl. Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 129 u. 225.

404 Vgl. Kleinschmidt: Nachwort zu: Einstein: Bebuquin, S. 73f.

405 Vgl. Gottfried von Straßburg: Tristan und Isold, S. 197.

406 Vgl. Penkert: Carl Einstein, S. 66, Anm. 70; Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 103ff.; Kiefer: „BEB II" – ein Phantombild, S. 57; ders.: Die französischen Übersetzungen von Carl Einsteins „Bebuquin", S. 199; Ihrig: Literarische Avantgarde und Dandysmus, S. 63; vgl. auch Heißerer: Negative Dichtung, S. 111ff.

407 Vgl. Braun: Zur Topologie der Carl Einstein-Forschung, S. 32.

408 Vgl. Dethlefs: Carl Einstein, S. 16ff. u. 28; vgl. dazu die Rez. von Anz: Unbehagen an der Moderne u. ders: Verliebt in den schönen Klang; vgl. auch Harth: Revolteur Einstein.

409 Vgl. Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 57ff.; Kellner: Expressionism and Rebellion; Palmier: L'expressionisme comme révolte.

doch bei Einstein konsequent zusammenhängt, nämlich politische und ästhetische Revolte, und die ebensowenig in Beziehung setzt, was – gleichwohl paradoxerweise – zusammengehört: Revolte und Gesetz. Carl Einstein selber definiert ja 1914: „Das Gesetz ist eigentliche Willkür“ (W 1, 219) – also Revolte! Eine neuere Studie Giusi Zanasis schwächt diese Identität zu einer Komplementarität ab: „Rivolta e Legge sono termini complementari [...].“[410] Ist Revolte „das stete Prinzip, das der einzelne in sich trägt“ (W 1, 122), so bedeutet das Gesetz „das Äußerste an innerer Anstrengung“ (W 1, 219). Damit wird zwar eine wechselseitige Entsprechung und insofern Komplementarität bezeichnet, nicht aber ein polarer Gegensatz[411], der dem Begriff (Komplementarität) inhärent ist. In der Herstellung von Isotopien – und so dieser – zeigt sich die Verbindung von Poetizität und Intellektualität im Einsteinschen Idiolekt. Denn ohne Zweifel: im alltäglichen, auch philosophischen Sprachgebrauch stehen sich beide Begriffe – „Gesetz“ und „Revolte“ – diametral gegenüber; was sie unterscheidet, ist ihr gegensätzliches Verhältnis zur Norm[412]. Man ginge wohl fehl, Einsteins Gesetzes- bzw. Revolte-Begriff als rein anarchistisch zu deuten, obwohl Franz Pfemfert den Einsteinschen Essay „Das Gesetz“ mitsamt Peter Kropotkins „Anfängen des Anarchismus“ am 28. Februar 1914 in der „Aktion“ abdruckt. Nicht sehr viel anders als Nietzsche konstatiert der letztgenannte,

> wie das Gesetz aus bestehenden Sitten und Gebräuchen entsprang, und wie dasselbe von allem Anfang an eine geschickte Mischung war aus geselligen Sitten, welche zur Erhaltung der Menschheit notwendig sind, mit anderen Gebräuchen, welche von jenen aufgezwungen wurden, die den Aberglauben des Volkes und das Recht des Stärkeren in ihrem eigenen Vorteil ausnützten.[413]

Ähnlich lautet die Definition, die Kropotkin in dem 1911 in der „Aktion“ publizierten Aufsatz „Die Rolle des Gesetzes im Gesellschaftsleben“ gibt: nämlich eine Fixierung von bereits bestehenden Gebräuchen bzw. der Versuch, diesen „eine Ausbreitung“ zu geben[414]. Während Nietzsche ohnehin den Gesetzesbegriff als ein „Machtverhältnis zwischen zwei oder mehreren Kräften“[415] interpretiert, wendet der Anarchismus das Revolutionsprinzip gegen das Gesetz; mit Michail Bakunin etwa: „Wir verstehen unter Revolution eine radikale Umwälzung, eine Ersetzung aller Formen des zeitgenössischen europäischen Lebens ohne Ausnahme durch neue, ihnen gänzlich entgegengesetzte.“[416] Nicht so Einstein; er bleibt – in seiner Frühzeit wenigstens – einem apolitischen, existenzialistischen wie metaphysischen Denken verhaftet:

> Das Gesetz ist ein Akt menschlicher Unmittelbarkeit. Menschlich unmittelbar ist der, dessen Existenz die Sichtbarmachung transzendenter Gebilde einschließt, ja bedeutet. Es ist als Anhalt jeder Revolte zu bezeichnen, daß sie sich mit einem transzendenten Inhalt beschäftigt; denn Revolte hat nur Sinn, insoweit Gesetzbildung erstrebt wird. (W 1, 219)

Der Revolteur ist „Metaphysiker“ (W 1, 123). In der Tat macht es der frühe Einstein sich selbst und seinem Interpreten nicht leicht. Der Interpret freilich macht es sich freilich zu leicht, wenn er seine Schwierigkeiten nur auf einen widersprüchlichen Sprachgebrauch Einsteins zurückführt. Sprache und Welt „widersprechen“ sich ohnehin. Die bedeutende Frühschrift Ernst Cassirers, „Substanzbegriff und Funktionsbegriff“, thematisiert 1910 nicht nur die sachliche, sondern zugleich auch die epochale

---

410 Zanasi: Einleitung zu: Einstein: Lo Snob, S. 10; vgl. dies.: Gli arcaismi dell'avanguardia.
411 Vgl. Bußmann: Lexikon der Sprachwissenschaft, S. 251.
412 Vgl. Philosophisches Wörterbuch, hg. v. Brugger, Bd. 3, S. 519f.
413 Kropotkin: Worte eines Rebellen, S. 125.
414 Vgl. ders.: Die Rolle des Gesetzes im Gesellschaftsleben, Sp. 966.
415 Nietzsche: Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre, in: SA, Bd. 3, S. 490.
416 Bakunin: Staatlichkeit und Anarchie und andere Schriften, S. 100.

Trennung, die „zwischen dem System unserer *Begriffe* und dem System der *Wirklichkeit*“[417] zu entstehen im Begriffe oder längst entstanden war. Anders gesagt: Cassirer und Einstein schreiben im Moment eines Diskurswandels, und von Einstein darf hier schon behauptet werden: er versucht noch aus gegenwartskritischen Motiven überkommene, religiöse, idealistische, kurz: substanzialistische Denkformen zu reaktualisieren, während sein Denken und Schreiben bereits vom Modernisierungsprozeß kontaminiert ist. Die Einsteinsche Begrifflichkeit entwickelt sich zwar, so daß sich im „Revolte“-Aufsatz von 1912 und zuvor schon eine negative Prädikation des Gesetzes-Begriffes findet (W 1, 86, 123), die „Das Gesetz“ von 1914 abschafft – möglicherweise durch eine Orientierung an Georg Simmels Veröffentlichung „Das individuelle Gesetz“ von 1913. Dennoch stehen die beiden Texte eigentlich nicht im Widerspruch zueinander, ihr – freilich nicht offen eingestandener – Problemfokus ist derselbe.

Während Totalität oder auch Metaphysik als begriffliche „Unikate“ zu fassen sind, d.h. einen Exklusivitäts- oder Absolutheitsanspruch vertreten, bilden die in Frage stehenden Begriffe (Gesetz, Revolte) eine offene Klasse. Es gibt viele Gesetze (juristische, naturwissenschaftliche, ästhetische usw.) und es gibt mehrere Revolten; nicht unabsichtlich vermeidet ja Einstein zunächst den Begriff „Revolution“, der den historischen Verlauf fixiert und totalisiert. Dieser Wertungsprozeß setzt bekanntlich schon in der Revolutions-Anekdotik nach 1789 ein – man erinnere sich des überlieferten Dialogs von Louis XVI und la Rochefoucauld-Liancourt: „C’est donc une révolte, dit le roi. – Sire, répondit le duc, c’est une révolution“[418] – und wird dann von Hegels Geschichtsdialektik auf den Begriff gebracht. Die Komplexität des Sprachfeldes und Einsteins Entwicklung verursachen, was man – euphemistisch – Einsteins „schwebende Semantik“[419] nennen könnte, provozieren ihn aber auch zu paradoxen Konstruktionen, die Gegensätze reizvoll – gleichsam „spannend“ – zusammenzwingen. Lediglich in Verbindung mit mythischen Konzeptionen, einem globalen framing, werden „Gesetz“ und „Revolte“ jedoch zu Totalismen, etwa bei Albert Camus der „Homme révolté“ oder aber – und so bei Einstein – „das Gesetz“ des Judentums, die Thora, die selbst dem Schöpfungsakt präexistierte und für die Gläubigen eine umfassende Lebensregel (Kasuistik) bietet.

„Lehre“ oder „Gesetz“ sind geläufige Übersetzungen für die jüdische Thora. Auch wenn Einstein diese Begrifflichkeit in neokatholischem, neokantianischem oder lebensphilosophischem Zusammenhang gebraucht, ist im Gesetzesbegriff das jüdische Substrat zu greifen. Diese Interpretation kann gewissermaßen durch eine Ersatzprobe gewonnen bzw. verifiziert werden: Immer dann, wenn ein wissenschaftlicher oder ein anderer Gesetzesbegriff allein nicht oder überhaupt nicht trägt, fundamentiert Einstein seinen Diskurs im Sinne der Thora, wie es etwa Hermann Cohens „Religion der Vernunft“ erläutert:

> Vom Beginne des Lebens [...] bis zum Abschluß des Lebens durchzieht das Gesetz alle Momente des Lebens, um sie zu festigen für den wahrhaften Gottesdienst, und um zugleich alle menschlichen Hantierungen in Verbindung zu setzen mit dem Gottesdienst und durch diese Verbindung alles menschliche Tun zu verklären im Ewigen.[420]

Während der frühe Einstein Cohens nachgelassene Schrift nicht gekannt haben kann, hat er sicher Simmels „Versuch über das Prinzip der Ethik“ – mit dem Obertitel „Das individuelle Gesetz“ –

---

417 Cassirer: Substanzbegriff und Funktionsbegriff, S. 293.
418 Taine: zit. n.: Le Grand Robert, Bd. 8, S. 386.
419 Vgl. Polenz: Deutsche Satzsemantik, S. 307ff.
420 Cohen: Religion der Vernunft, S. 428; vgl. S. 393ff.

rezipiert und wohl auch andere neokantische Arbeiten[421]. Ich will und kann hier nicht darstellen, auf welch subtile Weise Simmel das beim „kategorischen Imperativ“ Kants konstatierte Problem löst, nämlich „wie es denn überhaupt zu einem Sollen käme“[422] bzw. wie die allgemeine Kategorie des Sollens zur individuellen Lebensäußerung werde[423]. Einsteins Apodiktik bringt auf zwei Seiten zur Deckung, was Simmel in einer nicht enden wollenden Begriffsdialektik ausbreitet[424] und was er zuvor – wie noch zu zeigen sein wird – viel eleganter und moderner bewältigt hatte. Das Gesetz ist Einstein zufolge „Ausdruck des Wollens, das mit einem spontanen Sollen identisch“ (W 1, 219) sei. Der expressionistische Begriff des Wollens fehlt bei Simmel; er ist bei Einstein mit dem der Revolte verknüpft, aber – entgegen jeder Erwartung – *nicht* psychologisch motiviert. Simmel überführt die metaphysische Konzeption eines „absolut-Allgemeinen“[425] in die einer „Lebenstotalität“[426], um das Gesetz zu vitalisieren bzw. zu individualisieren. Während er zu der späten Einsicht gelangt:

> Wahrscheinlich ist dieses jeweilige individual-allgemeine Gesetz nicht begrifflich zu fixieren, sondern dies erreichen nur jene singulären Vorschriften, die sich bei seinem Zusammenschlage mit einzelnen Gegebenheiten und Situationen erheben[427],

bekennt sich Einstein, wie schon angedeutet, gerade zu einem metaphysischen Gesetzesmodell, das Simmel neben einem platonischen, pragmatischen und naturwissenschaftlichen verworfen hatte[428]. Ebenso stellte schon Böhm im „Bebuquin“ kategorisch fest: „Das Naturgesetz soll sich im Alkohol ersaufen, bis es merkt, es gibt irrationale Situationen, und einsieht, gesetzmäßig ist nur der Demokrat mit dem Reichstagswahlrecht und die Schwachheit.“ (W 1, 86)

Daß Einstein Thora und Bibel gut gekannt hat, braucht hier nicht im einzelnen nachgewiesen zu werden. Auf überraschende Detailkenntnis seitens Einstein wird man immer wieder stoßen. Sohn eines jüdischen Pädagogen im Range eines Rabbi[429], hat er gewiß eine orthodoxe, wenn auch liberale Erziehung erhalten[430] – gleichviel, was der Autobiograph in „BEB II“ schreiben mag. Bislang hat aber noch niemand das vermutete Substrat ausgelotet. Ich lenke zunächst die Aufmerksamkeit auf einige Konnotationen des Gesetzesbegriffes im Sinne der Thora, die – obwohl praktisch veranlagt – eine Resistenz gegen unmittelbare politische Aktivierung zeigt, selbst da, wo Revolte (oder auch Widerstand) geboten scheint. Gershom Scholem schreibt: „Im rabbinischen Judentum als einem sozial-religiösen Phänomen sind, gerade wo es sich am lebendigsten darstellt, drei Arten von Kräften wirksam: konservative, restaurative und utopische Kräfte.“[431] Scholem erkennt im jüdischen Messianismus vor allem die beiden letztgenannten Momente; er fügt differenzierend hinzu:

> Manchmal erscheint die eine Tendenz unter maximaler Betonung, während die andere auf ein Minimum reduziert wird, aber niemals finden wir einen „reinen Fall“ der ausschließlichen Auswirkung oder

---

421 Vgl. Simmels Beispiel in: ders: Einleitung in die Moralwissenschaft, Bd. 2, S. 415 u. W 1, 219.

422 Simmel: Das individuelle Gesetz, S. 176.

423 Ebd., S. 195.

424 Ebd., S. 229.

425 Ebd., S. 179.

426 Ebd., S. 202.

427 Ebd., S. 229.

428 Vgl. ebd., S. 176f. u. 182f.

429 Vgl. Penkert: Carl Einstein, S. 34f.; s. Seim.

430 In seinem deutschstämmigen Namen „Karl“ (die Schwester: Hedwig) zeigt sich eine assimimilaatorische Tendenz.

431 Scholem: Über einige Grundbegriffe des Judentums, S. 123.

> Kristallisation der einen dieser Tendenzen. Der Grund hierfür ist klar: auch das Restaurative hat utopische Momente und in der Utopie werden restaurative Momente wirksam.[432]

Schon in seinen ersten literarischen und essayistischen Schriften bearbeitet Einstein die in Frage stehende Thematik: Der Jüngling der ersten „Legende" – ein heranwachsender Snob – versucht sich durch „immer gewaltsame Vergehungen gegen die Gebote unserer heiligen Vernunft und die Gesetze Gottes [...] zu immer minderen Momenten der Besinnung hin [zu] quälen." (W 1, 13) Noch der voll entwickelte Snob im gleichnamigen Essay „flüchtet immer vom Gesetz zum Neuen" (W 1, 26). Das „Neue" ist demnach nicht durchweg positive Kategorie, sondern besitzt unter Umständen auch dekadente Reizqualitäten mit negativer Tendenz. Man beachte im anschließenden Passus den totalisierenden Wechsel von Plural in Singular, mit dem Einstein die Möglichkeit erkundet, den Snob religiös zu vereinnahmen, quasi „einzugemeinden" oder zumindest zu vereindeutigen:

> Gesetze wären für ihn [den Snob] mehr als Pflichten eine Sache des Geschmacks, des Vereinzelns, das Gesetz müßte ihm restlos in der Originalität seines Erlebnisses aufgehen. Das Gesetz müßte aufgelöst werden in ein neues Erlebnis, so daß nichts von überindividueller Norm und Form übrig bliebe. Das Gesetz dürfte nichts mehr sein, als Beweis der Existenz eines originellen Individuums, die kontinuierliche Logik eines Kodex müßte untertauchen in die abrupte Erscheinung eines Snobbs, müßte ein Paradox werden und nicht nur in Hinsicht auf seinen Erfüller, eine Willkür, absolute Geschmacksache. (W 1, 26)

Diese Kontraktion von Gegensätzen – von Allgemeinem und Besonderem, von Metaphysik und Lebenswelt usw. – versucht die ephemeren und exquisiten Erlebnisse des Snobs hochzustilisieren zum Sakralen, Absoluten – was freilich nur im Modus der Möglichkeit und des Wunsches, im Konjunktiv also, bzw. in der Figur des Paradoxons geschehen kann. Ebenso wie snobistische Bizarrerie Merkmale des Wunders zugesprochen bekommt, erlangt auch das ständige Revoltieren des Snobs – gegen die Normalität – Erfüllungsqualitäten, es wird gewissermaßen nomothetisch.

1916 fordert Ludwig Rubiner seinerseits: „Nieder das Erlebnis"[433]; er intendiert damit die politische Aussage: „Seien wir Politiker [...]."[434] Rubiner spürt offenbar die religiösen bzw. pietistischen Quellen des Erlebnisbegriffs und die Gefahren der Verinnerlichung. Wie ein von Hubertus Gaßner untersuchter Konflikt der beiden Freunde, Rubiner und Einstein, belegt, will aber Einstein selbst mit „Kunstpolitik" (kb, 8) nichts zu schaffen haben. Im Vorwort zur sechsten Ausstellung „Neue Sezession" in der Neuen Galerie 1914 lobt er die Bildauswahl mit folgenden Worten: „Ich schätze es, daß diese Ausstellung von jeder Kunstpolitik freiblieb. Freude an Politik ist nicht selten ein Zeichen mangelnder Begabung." (ebd.) An dieser Stelle ist wieder die Brücke zum Begriff der Revolte zu schlagen, denn:

> Der Revolteur besitzt einen Begriff, den er stets transzendental erfaßt, das heißt für sich abgelöst. Er glaubt an eines nicht, das ist die Bereicherung der Idee aus dem psychologischen Komplex, wodurch jeder reale Aufbau unmöglich ist. Für den Revolteur wäre diese Welt nur durch die reine Erfüllung eines göttlichen Anspruchs durch die Realisierung einer Logik gerechtfertigt. Da dies nicht möglich ist, wird er stets die Welt verwerfen [...]. (W 1, 123)

Die (politische) Welt also ist der Idee Exil. Das ist einfach *gesagt*. Was dennoch zu klären bleibt, ist das „Funktionieren" des Einsteinschen Gesetzes in der Revolte; das „stete Prinzip" der Revolte (W 1, 122) muß sich ja nicht nur im Rahmen des Gesetzes, sondern muß dieses selbst materialisieren; es

---

432 Ebd., S. 124.
433 Rubiner: Die Änderung der Welt, in: Der Aktivismus 1915-1920, hg. v. Rothe, S. 61 u.ö.
434 Ebd., S. 72.

muß mit ihm „zusammenpassen“, wie schon Georg Simmel formulierte[435]. Einstein hat im „Bebuquin“ verschiedene Konkretionen des Geistes beschrieben. Der Roman beginnt schon mit einer diesbezüglichen okkultistischen/spiritistischen Frage (die allerdings unbeantwortet bleibt): „wollen Sie den Geist Ihrer Mutter sehen?“ (W 1, 73) Und weiter im Text: „‘Das Nichts soll sich materialisieren’, [stöhnte] die Dame mit der Orchidee in der Nabelhöhle.“ (W 1, 86) Offenbar sind hier jedoch – mystische oder dekadente – „Dilettanten“ am Werke, denn das Wunder ereignet sich nicht[436]. Im 15. Kapitel betet Bebuquin: „Sieh mich an, ich bin ein Ende, laß mich eine unabhängige Tat, ein Wunder tun.“ (W 1, 108) Auch dieses bleibt aus. Eine zentrale Ereigniskategorie, in der Gesetz und Revolte interferieren, wäre nichtsdestoweniger die des Wunders; andere Aspekte bezeichnet Einstein – ähnlich wie Rubiner[437] – mit „Katastrophe“ (W 1, 122; vgl. al, 254): „Revolte ist nichts anderes als Überbetonen, als Fanatism. Ein solcher [Fanatism] ist bemüht, sich katastrophal auszusprechen, gänzlich primitiv und undialektisch.“ (W 1, 122)

Man hat richtig verstanden, wenn man unter „Aussprechen“ tatsächlich Aussprechen versteht. Die „Realisierung einer Idee“ (ebd.) durch den fanatischen Revolteur erfüllt sich im Medium der Sprache. Revolte, Wunder oder Katastrophe vermitteln zunächst nicht zwischen Geist und politischer Tat, sondern zwischen Geist und Sprache. „Was alles mußte zusammenkommen, damit dem Geist Krieger erstanden!“[438] schreibt Heinrich Mann in seinem vielbeachteten Essay von 1910. Fatalerweise war der Glaube der Avantgarde an den Geist tatsächlich so feurig-naiv – wie Mann schreibt –, daß sie 1914, um ihre Dichterträume „auf die Erde herabzureißen“[439], allen voran marschierte in den Krieg. Bis dahin wurden Wunder, Wahnsinn, Katastrophe und Revolte sprachlich, d.h. im Kunstwerk ausagiert. Selbst Ludwig Rubiner als einer der politisch bewußtesten Expressionisten bekundet noch 1910 in „Die Änderung der Welt“ gewiß nicht unbescheiden: „Aus uns einen Schöpfer schaffen – Gipfel der Verwirklichung.“[440] Rezensenten und Berichterstatter haben von entsprechenden ästhetischen „Attentatsversuchen“ – bei Dichterlesungen etwa – berichtet. Ein gewisser Hans Hentig schreibt 1910 in der „Münchener Allgemeinen Zeitung“ von einem Besuch bei den „Neopathetischen“; ich greife nur zwei Passagen heraus:

> Nummer drei des Programms. Ein magenkrank aussehender Herr [Golo Gangi, eigentl. Erwin Loewenson] erklärt, er müsse platzen, wenn er uns nicht eine Stelle aus Nietzsche vorlesen dürfe. Wir haben Mitleid mit ihm und erlauben ihm das. Er aber hat gar kein Mitleid mit uns und liest so lange und mit so falscher Betonung, daß Zwischenrufe laut werden. Dieser Mensch ist im höchsten Grade langweilig. Während er von Kraft, Rausch und Siegesbewußtsein spricht, sinkt sein müder Kopf immer mehr zwischen die schmalen Schultern. Wäre er doch geplatzt! [...]
> Das Schlimmste aber erleben wir jetzt. Ein junger Mann, der sich J[akob] van Hoddis nennt, nimmt auf dem Podium Platz und lächelt schon von vornherein schadenfroh über die gemißhandelten Zuhörer. Dann liest er so schnell seine Machwerke ab, daß man überrascht nicht mehr Zeit hat, an die Tür zu kommen. Nach jeder Strophe lächelt er befriedigt. Ich habe selten so etwas bodenlos Häßliches gehört.[441]

---

435 Vgl. Simmel: Das individuelle Gesetz, S. 225.

436 Vgl. Taylor: Die mystisch-okkulte Renaissance, S. 100.

437 Rubiner: Der Dichter greift in die Politik, in: Ich schneide die Zeit aus, hg. v. Raabe, SS. 65, 76 u.ö.

438 H. Mann: Geist und Tat, in: Essays, S. 9.

439 Ebd., S. 8.

440 Rubiner: Die Änderung der Welt, in: Der Aktivismus 1915-1920, hg. v. Rothe, S. 58.

441 Hentig: Bei den Neopathetischen, in: Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark, S. 84; vgl. Lasker-Schüler, zit. in: Expressionismus [Katalog], S. 27.

Carl Einstein war zusammen mit van Hoddis, Georg Heym, Gottfried Benn u.a. wohl seit 1911 auf ähnlichen Veranstaltungen, den Autorenabenden der „Aktion“, vertreten[442].

Tritt man hinter die Ereigniskategorie zurück, um das Ereignen gewissermaßen in seiner Selbstkonstitution – seinem Funktionieren – zu beobachten[443], so trifft man – nicht nur bei Einstein, sondern auch bei Georg Simmel und Ernst Cassirer – als ultima ratio auf den Begriff der Funktion. In seinem Frühwerk überwindet Simmel geradewegs den konventionellen Kantianismus mittels des Funktionsbegriffs, und er kritisiert zurecht die These, Kant habe „die Welt subjektiviert“[444]; mit einem Wort, so sagt Simmel auch in seiner Kant-Vorlesung von 1904:

> das Ich, als dessen Gegenbild und Produkt sich die Einheit, der Objektcharakter, die Erkennbarkeit der Dinge gezeigt hat – dieses Ich ist nichts als die Funktion, alles dies zustande zu bringen. Die Funktion, die unsere erkennbare Welt trägt, hat nicht selbst wieder einen Träger, das Ich geht in seiner Leistung auf, es ist bloße Tätigkeit, es selbst und die Welt, an der es lebt, wie sie an ihm, hat kein Sein, im Sinne einer stabilen Substanz, sondern ein rastloses Bilden, Umbilden, Sichentwickeln.[445]

In seinem Göschen-Bändchen über die „Hauptprobleme der Philosophie“ von 1910 kommen Simmel noch mehr Zweifel am kategorischen Imperativ:

> Es fällt offenbar unsern Denkgewohnheiten äußerst schwer, den rein ideellen, sozusagen freischwebenden, keinerlei „Sein“ enthaltenden Charakter der Welt des Sollens festzuhalten; immer wieder knüpfen wir sie an ein psychologisches oder ein soziales oder ein transzendentes Subjekt, immer wieder schleicht sich der Gedanke ein, daß sie, wenn sie nicht in der subjektiven Seele wurzle, in einem übersubjektiven Sein wurzeln müsse. Tatsächlich „wurzelt“ sie so wenig irgendwo, wie wir das gleiche von der ideellen Welt des Erkennens, etwa von den Naturgesetzen, gesehen haben.[446]

Das Sollen scheint arbiträrer als das Sein selbst, und an dieser Paradoxie entzündet sich Simmels Interesse, denn es fügt diesem – aber mit welchem Recht? – „Sinn“ hinzu. Simmel versucht der Willkür Herr zu werden, indem er ein „absolut Allgemeines“[447] setzt und mit dem besonderen Fall idealistisch verknüpft. Die naturwissenschaftliche Gesetzlichkeit dient dabei als – schlechtes – affirmatives Analogon. Schon in seiner „Einleitung in die Moralwissenschaft“ von 1892 und 93, die man sich als Grundlage der Ethik-Vorlesung denken kann, die auch Einstein besucht hat, formulierte Simmel:

> Das Gesetz ist das absolut Allgemeine, das sich gegen die besonderen Umstände des Falles, sobald sie nicht die von ihm selbst kenntlich gemachten Bedingungen aufheben, völlig gleichgültig verhält und dessen Geltung ganz unabhängig davon ist, ob sich jene Bedingungen seines Inkraftretens einmal oder tausendmal finden; so erscheinen die Naturgesetze als etwas jenseits der Realität stehendes und doch als dasjenige, dessen Normen und Komplikationen die Wirklichkeit völlig bestimmen. Entsprechend stellen sich nun Gesetze im politisch-sozialen Sinne dar. [...] so erscheint das Gesetz [...] als ein Allgemeines ante rem.[448]

1913 äußert er zwar Skepsis gegenüber Kants Orientierung an einer überkommenen Naturwissenschaft und an Kants Protestantismus[449], aber schon 1910 heißt es viel moderner:

---

442 Vgl. Penkert: Carl Einstein, S. 61f. u. Scheppard: Die Schriften des Neuen Clubs, Bd. 1, S. 526.

443 Vgl. Heidegger: Identität und Differenz, S. 40.

444 Simmel: Kant, S. 64.

445 Ebd., S. 62.

446 Ders.: Hauptprobleme der Philosophie, S. 117.

447 Ders.: Einleitung in die Moralwissenschaft, Bd. 2, S. 116.

448 Ebd., S. 116f.

449 Vgl. ders.: Das individuelle Gesetz, S. 182 u. 192.

> Vielleicht ist der Kantische Pflichtbegriff, die Forderung, ein jedes Handeln als ein allgemeines Gesetz denken zu können, damit es sittlich sei, noch immer zu inhaltlich bestimmt, vielleicht muß das wirklich allgemein Sittliche noch radikaler *am rein Funktionellen*, an der Form des Handelns als solchem erkannt werden.[450]

Daß sich schon der frühe Einstein mit der Kausalitätskritik Ernst Machs beschäftigt und identifiziert – von Schopenhauers Kausalitätsverdikt braucht hier nicht die Rede zu sein –, haben schon Liliane Meffre und Heide Oehm anhand zahlreicher Belege nachgewiesen[451]. Sie können sich dabei auch auf Einsteins Bekenntnis zu Mach im sogenannten „Kahnweilerbrief“ von 1923 stützen (AWE, 55; EKC, 144). Allerdings belastet Oehm auch in diesem Falle ihre Ausführungen durch eine Vermischung der Einsteinschen Diskursphasen: „Funktion“ sei „pure unverdinglichte Subjektivität“[452], die „funktionalen, metaphorischen Akte des Subjekts konstituier[t]en die Autonomie der Form“[453]. Durch die Verpflichtung auf Subjektivität und Autonomie wird der Funktionsbegriff seiner selbst entfremdet, er verliert gewissermaßen seine Funktionalität. Mach hatte zwar in der Tat in der „Analyse der Empfindungen“ geschrieben: „Ich habe [...] schon vor langer Zeit versucht, den Ursachenbegriff durch den mathematischen Funktionsbegriff zu ersetzen [...]“[454], und er fügt hinzu: „Dieser Begriff ist einer beliebigen Erweiterung und Einschränkung fähig, je nach der Forderung der untersuchten Tatsachen.“[455] Simmel wie Einstein rezipieren dieses Angebot aber nur selektiv, ja beide möchten eigentlich die damit verknüpften Relativierungsgefahren überwinden. Einstein weiß zwar schon 1910, daß „Funktion“ eine mathematische Größe ist (vgl. W 1, 29), aber zusammen mit Simmel wendet er den Begriff – wie auch einmal durch das Hendyadyoin „Fähigkeiten oder Funktionen“ (W 1, 225) bezeugt – in den Bereich anthropomorpher Leistung – eine restaurative Restriktion, über die aber auch die Ästhetik Jan Mukařovskýs nicht hinaus kommt[456]. In der „Negerplastik“ spricht Einstein etwa von der „Funktion des Beschauers“ (W 1, 252) oder davon, daß der Zuschauer zur „aktiven optischen Funktion aufgerufen“ (W 1 253) sei (wohlgemerkt *nicht* in Bezug auf die Negerplastik). Ob sich diese Pragmatisierung der Psychologie William James verdankt, mag dahinstehen[457], es gibt – fast möchte man sagen – zahllose Funktionsbegriffe und Funktionsweisen. Ihnen allen gemeinsam ist, was Mario Bunge als Leistung wie als Problem anspricht:

> Functions are mathematical „forms“ that may be „filled“ with an infinity of contents – not excluding unscientific (untestable) statements. [...] Moreover, functions are by themselves neutral with regard to material (factural) truth: they may be used to state truths of fact as well as errors of fact.[458]

Einstein erkennt zwar mit Mach: „Ding und Wort sind nur [mehr] verschiedene Bezeichnungen eines elementaren Erlebnisses“ (W 1, 23), aber sein Aufsatz „Der Snobb“ klagt gerade deswegen über

---

450 Ders.: Hauptprobleme der Philosophie, S. 163 (Hervorh. Kf); vgl. ebd. S. 165.

451 Vgl. Meffre: Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques, S. 19ff. u. Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 11ff.

452 Oehm: ebd., S. 68.

453 Ebd., S. 47.

454 Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, S. 74.

455 Ebd.

456 Vgl. Mukařovský: Zum Problem der Funktionen in der Architektur, in: Kunst, Poetik, Semiotik, S. 109 u. ders.: Der Mensch in der Welt der Funktionen, in: Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik, S. 82ff.; vgl. auch Encyclopedic Dictionary of Semiotics, hg. v. Sebeok, Bd. 1, S. 278 u. Albrecht: Europäischer Strukturalismus, S. 190.

457 Vgl. Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 16 u. James: Psychologie u. ders.: The Principles of Psychology.

458 Bunge: Causality and Modern Science, S. 95.

Wahrheits- und Wertverlust. Der Begriff „Funktion“ wird hier signifikanterweise nicht ausgesprochen, d.h. er wird umschrieben; er stellt jedoch immer die hintergründige Bedrohung dar, die Einstein zu seiner frühen moralischen Apodiktik treibt: „Ein Gesetz, ein sichtbares, ist zu konstruieren [...], das uns Glaube gibt [...].“ (W 1, 23) Gerade der „Snobb“-Essay ist voll zwanghafter Moralismen. Die zunächst also kritische Auseinandersetzung Einsteins mit dem Machismus – sprich: Impressionismus, denn Mach wird von Hermann Bahr zurecht als Philosoph des Impressionismus interpretiert[459] – läßt sich gerade dann erkennen, wenn man aus seiner kubistischen und surrealistischen Phase Rückschau hält. Der (abstrakte) Begriff der Funktion selber bleibt durch den zweimaligen Diskurswandel hindurch relativ konstant.

Seine frühere Latenz bzw. seine Verschiebung gilt es nun herauszuarbeiten: Es scheint nämlich so, daß das (Un-)Wesen der Funktion zunächst durch traditionelle philosophische wie metaphysische Begrifflichkeit und Ideologeme gestoppt worden sei, daß Simmel und Einstein Auswege aus der „Gewalt des Funktionalen“ (EÄ, 71) – wie es später heißt – suchten. Simmels Ausarbeitung einer Theorie des „individuellen Gesetzes“ wäre auch in diesem Sinne zu verstehen; ich habe ja bereits auf seine viel moderneren, weil funktionstheoretischen Moral-Studien hingewiesen. Einstein gerät vor allem mit zwei Begriffen in die „Spur“ der Funktion, ohne diesen Sachverhalt zu erkennen; die „funktionalen Werte“ hat er nämlich zu diesem Zeitpunkt noch „in den Punkt ‘Subjekt’ verschoben“ (ebd.). Es handelt sich um den Begriff des „Wunders“[460] und den bereits zitierten der „Katastrophe“. Beide bezeichnen unerwartete, im Sinne Einsteins paradoxe Umschlagsphänomene, die im ersten Fall nicht kausal beschrieben werden können und im zweiten zumindest nicht prognostizierbar waren. Einstein schreibt im „Kahnweilerbrief“: „[...] nehmen wir zum Beispiel das Wunder: also zwei Zeitpunkte, die in unserm heutigen Empfinden nicht in Übereinstimmung gebracht werden können.“ (AWE, 53; EKC, 143) Als „wunderbar“ gilt, wenn „Sein und Nichtsein eins werden“ (W 1, 25). Der Arme, der „wunderbar“ handelt (W 1, 25), und d.h. revoltiert, handelt aus einer unerklärlichen Spontaneität; das ist: er verkörpert die Funktion, er ist kein Subjekt im traditionellen Sinne. Freilich wird gerade an diesem Beispiel im nächsten Kapitel zu zeigen sein, wie die erkannte und schließlich als solche benannte Funktion einem konkreten politischen Engagement zuwiderläuft, wie die Herrschaft der Funktion ein intentionales Handeln überhaupt ausschließt, wie der Funktionstheoretiker Einstein dann aber doch als historische Person 1918 – in Brüssel *gehandelt*. Einstein übernimmt Ausdrücke vor allem religiöser Herkunft oder irrationaler Bedeutung wie „Gott“, „Ewigkeit“, „Ekstase“ auf der einen oder „Wahnsinn“ auf der anderen Seite, die infolge ihrer Entgrenzungstendenz den Funktionsbegriff assimilieren können und die dann natürlich mit ihren Valenzen je unterschiedliche Verbindungen eingehen. Heide Oehm hat bereits nachgewiesen, daß weitere Begriffsmetaphern der Funktion im „Absoluten“ und im „Nichts“ zu sehen sind[461], und sie kann auch für letzteres eine mögliche Quelle bei Henri Bergson zitieren:

> [...] l’image du néant [...] est une image pleine de choses, une image qui renferme à la fois celle du sujet et celle de l’objet, avec, en plus, un saut perpétuel de l’une à l’autre et le refus de jamais se poser définitivement sur l’une d’elles.[462]

459 Vgl. Bahr: Dialog vom Tragischen, in: Zur Überwindung des Naturalismus, S. 198.

460 Vgl. Kramer: „Wundersüchtig“ – Carl Einstein und Hugo Ball.

461 Vgl. Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 17f.

462 Bergson: L’idée du néant, S. 452.

Es versteht sich, daß hinter dem „sprunghaften Wandel“, hinter der „Fülle ohne Substanz“, dem „Subjekt und Objekt Umgreifenden“ der Begriff der Funktion steckt, der aber von Bergson als philosophischer Terminus nicht markiert wird.

2.1.3.2. Der Arme, die Kirche und die absolute Politik

Carl Einstein hat seinen Funktionsbegriff an einem Sozialtypus exemplifiziert, dem Armen; sein Essay („Der Arme“) hat aber mit dem ebenso betitelten „Exkurs über die Negativität kollektiver Verhaltensweisen“ von Georg Simmel nichts zu tun, es sei denn, Einsteins Essay von 1913 – dem auch 1917 ein Gedicht („Der Leib des Armen“; W 1, 405ff.) folgt – wäre ein stillschweigender Protest gegenüber der Soziologisierung gesellschaftlicher Misere. Allerdings, Einsteins Armer revoltiert nicht im politischen Sinne. Einstein mißbraucht – anders als Simmel – den Typus zu einer metaphysischen Konstruktion. Er betrachtet den Armen „einfach [als] den Mann, der dem Nichts gegenübersitzt (W 1, 131). Die Destabilisierung des „Gegengewichts von Nichts und Null“ (W 1, 130), in dem sich der Arme befindet, durch eine Handlung wird als (mystische) „Erweckung“ (W 1, 132) beschrieben und wiederum als „wunderbar“ (ebd.) prädiziert, also als Wunder. Der Handlungsspielraum des Armen erscheint zwar zunächst auf „das Verbrechen“ (ebd.) hin eingeengt, expandiert aber wenige Zeilen später – nach einer Erleuchtung des Autors selber, die ihn zum Selbstwiderspruch treibt – bis zu einem (fast) revolutionären und vage anti-sozialdemokratischen Schöpfertum:

> *Da steckt es* [Einsteins rekurrentes „Erleuchtungssignal“]: handelt er, so tut er’s hemmungslos und kühl, plötzlich ohne Signal, Übergang und Vorbesprechung. Und werden die andern arm, das erscheint ihm auch für den andern nicht bitter. Seine Kenntnis nackteren, fast absoluten Seins läßt ihn alles zu Ende treiben. Er wird ungemein klug und vorurteilslos handeln, eben unmittelbar unkonventionell überraschend und wird allen wunderbar schöpferisch sein. (W 1, 132)

Im Grunde liegt hier dieselbe Vorstellung zugrunde, dank derer Einstein in seinem „Brief an die Tänzerin Napierkowska“ Körper und Raum aus Tanz[463] entstehen läßt:

> Wir sehen Ihren Tanz, gleichsam wie Sie ihn erfinden, wir belauschen ihn im Entstehen. Welche Ökonomie der Geste. Wir begreifen bei Ihnen, wie je Dinge erfunden wurden, und ist dies nicht die erlauchte Mitteilung eines schöpferischen Körpers? (W 1, 59)

Selbst im sogenannten „Russenaufsatz“, der als Beitrag für die „Große Sowjet-Enzyklopädie“ geplant war – von Katrin Sello „Absolute Kunst und absolute Politik“ überschrieben und als Beleg für „Einsteins lebenslängliche Anstrengung, avancierte Kunst und revolutionäre Politik [...] zu verbinden“[464], interpretiert –, wird der Arme noch stärker funktionalisiert, also keineswegs politisiert: „Er ist zur Armut der Funktion mit der Chance einer Änderung oder zu einem leeren Zeitkontinuum verurteilt.“ (W 4, 147) Bedeutung erlangt der nihilistische Frei- oder Leerraum durch das unmotivierte Greifen der Funktion. Daß dieses Strukturmuster vor Einsteins revolutionärem Engagement in Brüssel quasi abrufbar bereit lag, bezeugt ein Brief an Franz Blei Anfang 1916. Nach einem Essen mit „der Regierung Belgiens“ (CEM 1, 139) schreibt Einstein amüsiert schwadronierend aus dem belgischen Kolonialministerium: „Hätten Sie mich unter Excellencen gesehen – mit mein[em] verfleckten Hemd, unrasiert, mein[em] gefährlich dünnen Hosenboden.“ (ebd.) Einstein versteht sich also als „Armer“,

---

463 Vgl. Brandstetter: Körper im Raum – Raum im Körper.

464 Sello: Vorbemerkung zu: Einstein: Absolute Kunst und absolute Politik, S. 253.

zugleich aber billigt er sich gerade in dieser Rolle den Absolutheitsanspruch „gesetzlicher Willkür" zu – in eben dem paradoxen Sinne wie im letzten Kapitel ausgeführt: „Der Litterat ist doch Mischung von letztem Proletarier und Despot." (ebd.) Was dann folgt, kann als Szenario der Revolution in Brüssel zwei Jahre später gelesen werden:

> Lassen Sie so einen armen Teufel regieren und Sie haben eine nicht schlechte Komödie. [...] Er ist allem gewachsen – seiner Primitivität, seiner dressierten Respektlosigkeit hält keine Maquillage stand – er verwirrt. Er verliert alles mit einem Litteratenstreich. Titel. Die Macht. Dieser Unberechenbare, der Gesetze macht, der teilweise zu spekulativ ist und Desordre bringt. Menschlich muß er von einer perplexen Neutralität sein; garnicht interessiert, nicht einmal an sich, unpersonel; ein Zufall, dem er spielend gewachsen ist – bringt ihn hoch; ein dummer Streich – der gänzlich aus bewußter Caprice gemacht wird, schmeißt ihn raus. Schmunzelnd verläßt er die Scene. (ebd.)

Der Revolteur verwirft „kausale Begründungen" als „historisches Moment" (W 1, 123). Wie auch der Dilettanten hat er keinen Begriff von Allgemeinheit – es sei denn: einen metaphysischen. Einstein folgt dem Prinzip des „acte gratuit"[465] – zumindest dem späten Einstein kein Fremdwort: er gebraucht es mehrfach (FF, 125 u. HdK, 9). Der Funktionsbegriff, der nicht nur an die Stelle von Kausalität und Ich- und Ding-Substanz rückt, der nicht nur die Revolte oder das Wunder konstituiert, sondern jedweder Bedeutung – als „Spur" einer Differenz[466] – vorausgeht, entstammt dem mathematisch-physikalischen Denken. Als Gewährsmann für die enorme Breitenwirkung funktionalen Denkens habe ich Ernst Mach schon genannt. Dessen psychophysisches Parallelismus-Theorem, das auf Fechner zurückgreift[467] und das Mach in den „Antimetaphysischen Vorbemerkungen" zur „Analyse der Empfindungen" entwickelt, wurde wie schon bemerkt von Hermann Bahr 1904 als „Philosophie des Impressionismus"[468] bezeichnet. Das „unrettbare Ich" hatte im – so gedachten – Fluktuieren der Elemente seinen Eigenwert verloren, bestand nach Mach nur noch „als ideelle denkökonomische [...] Einheit"[469] fort. Der amerikanische Pragmatist William James, den Einstein rezipiert hat, kennt ebenfalls nur „funktionelle Identität"[470] im Bewußtseinsstrom. Er überläßt es „Metaphysik oder Theologie [...], den Beweis [zu] führen, daß die Seele existiert [...]"[471]. Der Zerfall von Seele und Subjekt unterminiert jede Konzeption von Handlung und Intentionalität; um so problematischer, wenn das Einsteinsche Handlungskonzept auch noch religiös belastet ist. Gott soll ja „als handelnde Kraft im Einzelnen" (W 1, 64) zutage treten. Wenn Bebuquin am Ende – immer noch – „eine unabhängige Tat" (W 1, 108) vollbringen will, so ist er kaum über die Position des unproduktiven Snob (W 1, 78, 171) hinausgelangt, für den Geist eine „individuelle Tatsache" (W 1, 25) ist, bar allgemeiner Begrifflichkeit, Transzendenz und Gewalt: „Revolte setzt die Gesinnung voraus, daß diese indifferente Welt, deren Resultat nicht abzusehen, menschlich belanglos ist, daß nur die Realisierung einer Idee wichtig ist." (W 1, 122) Diese Idee ist aber keine politische Idee, ebensowenig geht das Handeln-Wollen (W 1, 218f.) auf ein sozialistisches Programm zurück, ja wir bedürfen, schreibt der „Unentwegte Platoniker" noch 1918, gar nicht des Wollens, sondern „des [religiösen] Gesetzes" (W 1, 446). Der scheinbare Widerspruch zwischen anvisierter Öffentlichkeit und Rücknahme aller ausschreitenden Aktion in die Innerlichkeit der Unmittelbarkeit löst sich im Rahmen einer

---

465 Vgl. Raether: Der „Acte gratuit".

466 Vgl. Derrida: L'écriture et la différence, S. 160 u. ders.: La différance, S. 63.

467 Vgl. Gebhard: Der Zusammenhang der Dinge, S. 202 u.ö.

468 Bahr: Dialog vom Tragischen, in: Zur Überwindung des Naturalismus, S. 198.

469 Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, S. 17.

470 James: Psychologie, S. 103.

471 Ebd., S. 203.

metaphysischen Institution, der Kirche – oder einer ästhetischen Ersatzhandlung. Wie ist dies vorzustellen? Im religiösen Glaubensakt kommuniziert der einzelne Christ mit dem allgemeinen Gott; die zwanglose Gruppierung der Gläubigen aber läßt eine spirituelle Macht entstehen, die sich wiederum den Sinn des Glaubenshandelns verbürgt. Nichts anderes schreibt Georg Simmel 1910 in „Die Religion":

> Im Christentum kommen nun, aus seinen letzten Motiven heraus, besondere Verhältnisse der Personalität und der Zusammengehörigkeit auf. Es hat den großen Schritt getan: daß das ganz Persönliche der Innenwelt, das, worin jeder Mensch mit sich allein ist, die subjektive Seite alles Tuns – nun doch nichts Individualistisches, Solipsistisches mehr ist, sondern dadurch, daß sie sich in Gott mit allen anderen begegnet, daß sie vor das Forum der unsichtbaren Kirche gehört, wird sie aus der Vereinzelung in ein Verhältnis zu allen anderen gesetzt, sie ist nichts, was jeder nur mit sich selbst auszumachen hätte: eine spiritualistische Sozialisierung. Der Gedanke der unsichtbaren Kirche auf der einen Seite, die Geschwisterlichkeit der Christen untereinander, da doch Gott ihrer aller Vater ist, auf der anderen, ist der großartigste Versuch – so fragmentarisch die geschichtliche Entwicklung des Christentums ihn gelingen ließ – zu einer Einheit ohne das Mittel der Differenzierung zu gelangen.[472]

In seiner Studie „Der Konflikt der modernen Kultur" von 1918 beobachtet derselbe Philosoph als „tiefste Entwicklungsrichtung", wie sich „Glaubensgebilde in das religiöse *Leben*, in die Religiosität als eine rein funktionelle Gestimmtheit des inneren Lebensprozesses auf[...]lösen, aus der jene emporgestiegen sind und noch immer emporsteigen."[473] Simmel gewinnt sogar der Konkurrenzlosigkeit der Glaubenden, die alle an einem partizipieren, ein Gegenbild zur ökonomischen Arbeitsteilung ab[474] – und in diesem Sinne werden denn auch später die „Ideen von 1914" als restaurative, d.h. hier anti-kapitalistische, nichtsdestoweniger: moderne Revolution gedeutet werden[475]. Es ist natürlich längst bekannt, daß der Gemeinschaftsbegriff von Expressionismus und Aktivismus „eindeutig religiöser Herkunft"[476] ist; weniger bekannt jedoch ist, daß der Revolteur Einstein da keine Ausnahme macht, daß er bis 1918 ein restaurativer Chiliast ist[477].

Ohne Zweifel war „Revolte" auch ein modischer Begriff. In einem Beitrag zur Zeitschrift „Der Revoluzzer" nennt Hugo Ball 1915 als „die verantwortlichen Denker der letzten fünf Jahrzehnte"[478] Bakunin und Nietzsche. So wenig die Verbreitung anarchistischen Gedankenguts in Künstler- und Literatenkreisen bezweifelt werden kann, so sehr entzieht sich der Sachverhalt einer philologischen bzw. politologischen Präzisierung: „Der Intellektuelle ist in gewissem Sinn immer Anarchist, der Anarchist in den meisten Fällen Intellektueller."[479] So lassen sich z.B. von Peter Kropotkins Schriften, insbesondere den „Paroles d'un révolté" oder dem „Geist der Empörung" keine unmittelbaren Verbindungen zu Einsteins Revoltebegriff herstellen. Daß dieser von Max Herrmann-Neisse 1916 als eine „Stirner-Natur" (zit. W 1, 493) tituliert wird, belegt eher die verspätete Rezeption von Max Stirners „Der Einzige und sein Eigentum" in der von Helmut Kreuzer so genannten Anarcho-Bohème[480] als ein Verständnis Einsteins. Einstein wählt – wie schon gesagt – „Revolte", um nicht „Revolution" sagen zu müssen. „Man rede mir nicht von den barbarischen Völkern des sozialistischen

---

472 Simmel: Die Religion, S. 73.
473 Ders.: Der Konflikt der modernen Kultur, S. 39f.
474 Vgl. ebd., S. 71.
475 Vgl. Rürup: Der „Geist von 1914" in Deutschland, S. 15f.
476 Rothe: Der Expressionismus, S. 15.
477 Vgl. Anz: „Artistischer Revolteur" und „verlorener Chiliast".
478 Ball: Die junge Literatur in Deutschland, in: Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark., S. 397.
479 Brinkmann: Zur Soziologie der Intelligenz, S. 32.
480 Vgl. Kreuzer: Die Bohème, S. 301.

Zukunftsstaates“ (W 1, 240), schreibt er noch 1914 in der „Aktion“; später wird er „primitiv“ durchaus – und durchaus affirmativ – gleich „proletarisch“ setzen. Einstein geht es jedoch 1912 um die Verbindung eines individuell zu realisierenden, aber metaphysisch dimensionierten Prinzips. „Revolte“ ist weder eine sozialstrategische noch eine geschichtliche Kategorie: „Revolte ist [...] eine Gemüts- und Denkform.“ (W 1, 122) Für den Revolteur ist „die Geschichte ganz unwesentlich, sogar in sich falsch, da in ihr noch nie eine Idee verwirklicht werden konnte und kann“ (W 1, 123). Revolte im Kontext von 1912 darf keinesfalls mit „Metamorphose“ nach 1928 gleichgesetzt werden, wie bei Oehm zu beobachten. Der Einsteinsche Revolteur *sucht* trotz seiner Skepsis noch „eine Idee“ zu realisieren (W 1, 122), während Metamorphose in jeder Hinsicht arbiträr ist. Auf die späteren Revolte-Deutungen des BEB-Biographen sei gleichfalls nur im voraus verwiesen:

> BEB geht in die revolution I: um seine person zu vernichten; II: eine realität zu bekommen; III: aus angst vor hypertrofer person; und aus ekel vor allem theoretischen und imaginativen; bleibt aber ein imaginativer typ. flucht vor der erotik, die er vorher als todesmittel benutzt hat. (AWE, 21)

Revolte oder Revolution – das scheint nun gleich – als „Selbstmord“, als exogame „Flucht“ (B II, 10, 27), ja als „Wahnsinn“ (W 3, 254) sind bloße „Privatangelegenheit“ (B II, 32). Als eine solche wie als „Dauerrevolte“ (B II, 40) bleibt der Begriff zwar seinen religiösen Anfängen verbunden, indessen entsakralisiert. Der frühe Einstein steht somit in der Aporie eines (dekadenten) Nihilismus, der der überkommenen Metaphysik strukturanalog und leistungsäquivalent sein soll. Ist der Snob jedoch kaum einmal mehr des Sakrilegs mächtig, so regt sich gleichwohl in seiner avantgardistischen „Überwindung“ ein regressives Moment: ein mythischer Gegendiskurs gegen die Verfallssymptome der Moderne, die aber die Moderne selber sind – die Moderne, gesehen als Kristallisationsphänomen. Ob im Kompromiß mit dem Zeitgeist von August 1914 die Avantgarde – und so auch Einstein – tatsächlich Retrogarde wird[481], soll weiter unten untersucht werden.

2.1.3.3. Platonismus und ästhetische Gesetzlichkeit

Obwohl Einstein in seiner Roman-Poetik postuliert, das Kunstwerk sei „Sache der Willkür resp. benommener Trunkenheit“ (W 1, 128), obwohl ihm seine Schriftsteller-Kollegen in der Tat auch nachsagten, er schreibe „besoffen“ (AWE, 46), und „Bebuquin“ wie „BEB II“ Zeichen willkürlicher Zerstörung und Fragmentarisierung aufweisen[482], erkennt und anerkennt er von Anfang an „ästhethische Gesetze“ (W 1, 36) oder auch „das Gesetzmäßige der Kunst“ (W 1, 31). Ohne Zweifel spricht Einstein damit nicht nur die metalinguistische oder metaliterarische Seite des ästhetischen Zeichens an, sondern dessen ästhetische Funktion selbst. Einsteins Ästhetizismus hat einen normativen Überhang. Noch 1918 – im zweiten Teil des „Unentwegten Platonikers“ – schreibt er: „Der Snob, der zum Stil und einem pedantischen Leben neigt, ist immer auf dem Weg zum System und der Mathematik; ganz da in der Nähe ist Gott.“ (W 1, 444) Allerdings so unvermittelt „wirkt“ Religiöses, wie er andernorts schreibt (W 1, 29), eben doch nicht ästhetisch. Zur Beschreibung der Gesetzlichkeit der Kunst lehnt Einstein indes jeden – dilettantischen – Psychologismus und Individualismus ab. Das Werk existiert für ihn somit nicht ausschließlich im Modus der Besonderheit: „Damit die Augen der

---

481 Vgl. Hardt: Zu Begriff, Geschichte und Theorie der Avantgarde, S. 159 u. Kiefer: Erster Weltkrieg und Avantgarde, S. 141.

482 Vgl. Steiner: Das totale Fragment, S. 21 u. Kiefer: „BEB II“ – ein Phantombild.

Allgemeinheit sich ordnen, sind Gesetze des Sehens nötig, die das Material des physiologischen Sehens werten, um ihm einen menschlichen Sinn zu verleihen." (W 1, 223) Die Dekadenz-Wissenschaft par excellence, die Physiologie (W 1, 36; vgl. 78), widerstrebt jedoch Einsteins Kunstverständnis ebensosehr wie die Kunstphilosophie. Indem er Ästhetik als ein „Methodengebiet der Philosophie" (W 1, 224) in Frage stellt, wehrt er auch „das Recht der Philosophie an der Ästhetik"[483] ab, wie es Hermann Cohen in seiner „Ästhetik des reinen Gefühls" 1912 behauptet hatte. „Kunstgesetze" gebe nicht „der Ästhetiker" (kb, 7) – das zielt wohl gegen Cohen. Offenbar unterscheidet Einstein – neben dem religiösen Gesetz – wissenschaftliche Gesetze von ästhetischen. Nebukadnezar Böhm proklamiert in Einsteins Sinne:

> Das Naturgesetz soll sich im Alkohol besaufen, bis es merkt, es gibt irrationale Situationen, und einsieht, gesetzmäßig ist nur der Demokrat mit dem Reichstagswahlrecht und die Schwachheit. Das Gesetz realisiert sich seelisch nie, es hängt sinnlos an dem Nagel irgend eines schlechten Mathematikaxioms. Wenn etwa auf das Gesetz erkannt wird, beweist es nur, die Sache ist als Erlebnis überlebt. (W 1, 86)

Für juristische Gesetze hat sich Einstein zeitlebens nicht interessiert. Lediglich anläßlich seines Gotteslästerungsprozesses nimmt er zur Verteidigung seiner „ethisch reinen Leistung"[484] – der „Schlimmen Botschaft" – Stellung: „Ich weise darauf hin, daß, wenn Leute, die Bücher nicht verstehen und sie noch nicht einmal gelesen haben, als Belastungszeugen genommen werden, alle Literaten dann als vogelfrei erklärt würden."[485]

Bei Einsteins Aversion gegen Naturgesetze (W 1, 86) dürfte auch Paul Natorps Schrift über „Platos Ideenlehre" (1902)[486] auf wenig Resonanz gestoßen sein, da Natorp die „Idee" schlicht mit dem Naturgesetz identifiziert. Die Auseinandersetzung Einsteins mit dem „ästhetisierenden Wissenschaftler" (W 1, 63) Georg Simmel habe ich an anderer Stelle behandelt (Kap. 2.1.2.1), die Einsteinsche Polemik richtet sich im oben angeschnittenen Kontext indessen vorrangig gegen Kant und Hegel, die allerdings nicht namentlich genannt werden, so daß man den deutschen Idealismus insgesamt als betroffen annehmen kann:

> Kunstgesetze ergeben sich nicht aus den Begriffen, die dem Urteil über Kunst zugrundeliegen; vielmehr bauen sich die Kunstgesetze auf den Grundformen auf, die einem möglichen Kunstwerk zugrunde liegen. Unter dem Einflusse der Philosophie erhob man, diese überschätzend, die Lehre vom Kunsturteil zur Grundlage der Ästhetik und glaubte so das der Kunst Eigene konstruieren zu können. Es ist dies die Folge der Lehre, daß Philosophie Wissenschaftslehre von den Begriffen sei, die unserem Erkennen zugrunde liegen, so daß man daraus schloß, Ästhetik sei die Lehre von den Begriffen, die dem künstlerischen Urteil zugrunde liegen. Hier zeigen sich deutlich die Folgen eines indirekten Verfahrens, daß nicht die gegebenen Tatsachen zu Voraussetzungen erhoben werden, sondern ein surrogierter psychologischer Verlauf oder intellektueller Bestand, dessen Funktion wiederum gleichsam metaphysische Substrate unterlegt werden. (W 1, 223f.)

Einstein schließt den Gedankengang mit einem Hinweis auf eine Werk- bzw. Autonomie-Ästhetik von Moritzscher Radikalität ab: „Eine entscheidende Tatsache ist das Urteil über Kunst nicht, dem stets als mindestens gleichberechtigt der Vorgang des Kunstschaffens entgegengestellt werden kann." (ebd.) Merkwürdigerweise rücken die meisten Untersuchungen zur Kunsttheorie des Ästhetizismus die Kantsche „Kritik der Urteilskraft" in den Vordergrund[487], während Karl Philipp Moritz unbekannt

---

[483] Cohen: Ästhetik des reinen Gefühls, SS. IX, 14, 17.

[484] Einstein: zit. n.: Houben: Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart, Bd. 1, S. 164.

[485] Ebd.

[486] Vgl. Ollig: Der Neukantianismus, 39f.

[487] Vgl. Hoffmann: Symbolismus, S. 97.

bleibt. Seine Unterscheidung von nützlichem und schönem/ästhetischem Gegenstand entspricht indessen weit mehr ästhetizistischen Prinzipien:

> Der bloß nützliche Gegenstand ist [...] in sich nichts Ganzes oder Vollendetes, sondern wird es erst, indem er in mir seinen Zweck erreicht, oder in mir vollendet wird. – Bei der Betrachtung des Schönen aber wälze ich den Zweck aus mir in den Gegenstand selbst zurück: ich betrachte ihn, als etwas, nicht in mir, sondern in sich selbst Vollendetes, das also in sich ein Ganzes ausmacht, und mir um sein selbst willen Vergnügen gewährt; indem ich dem schönen Gegenstand nicht sowohl eine Beziehung auf mich, als nur vielmehr eine Beziehung auf ihn gebe.[488]

Dieser Hinweis hypostasiert mitnichten eine Moritzsche Wirkungsgeschichte. Einstein unterläuft vielmehr auch die Moritzsche Position, indem er mit einem pseudo-kantischen Denkansatz nicht zwar die Bedingungen der Gegenstandserkenntnis und seiner Beurteilung reflektiert, sondern das Kunstobjekt selbst „kritisch" hinterfragt – ob es transzendentalen Ansprüchen genügt:

> Gegenstand der Kunst sind nicht Objekte, sondern das gestaltete Sehen. Es geht um das notwendige Sehen, nicht um die zufälligen Objekte. So dringt man zu den objektiven Elementen dessen, was apriorische Kunstkenntnis ist, die sich im Urteil über Kunst nur a posteriori ausspielt. Der Erkenntnisakt, d.h. die Umbildung der Weltvorstellung, geschieht weder durch das Schaffen des Kunstwerks oder das Betrachten, vielmehr durch das Kunstwerk selbst. Denn Erkenntnis, die über ein kritisches Verhalten hinausgeht, heißt nichts anderes, als Schaffen von Inhalten, die an sich gesetzmäßig, d.h. transzendent sind. (W 1, 224)

Kant zufolge beruht zwar das Geschmacksurteil „auf Gründen a priori"[489], aber man sollte nun nicht bei der Meinung stehen bleiben, Einstein habe Kant nur falsch verstanden. Es gibt für ihn – anders als für Kahnweiler[490] – keinen Grund, diesen als Autorität anzuerkennen. Durch die Berufung auf Ernst Mach kann er nämlich Kants kritischen Idealismus durchaus aus dem „Gleichgewicht" (vgl. W 1, 82) bringen. Der Machsche Empiriokritizismus[491] unterscheidet nicht von vornherein nach ideellen Kategorien. Die Dinge wie das Ich sind nur Elementen- oder Empfindungskomplexe, die in der Tat – wie auch Einstein betont – a posteriori nach Prinzipien der Denkökonomie gegliedert werden. Wesensverschiedenheit zwischen Psychischem und Physischem, Vorstellung und Objekt, Innerem und Äußerem, besteht nicht; der Unterschied entspringt nur verschiedenen Gesichtspunkten bzw. Bearbeitungsweisen des Materials. Allerdings verabsolutiert Einstein diesen Standpunkt bzw. diesen Sachverhalt wieder, denn ihm zufolge realisiert das gelungene Kunstwerk ja im adäquaten Erkenntnisakt das (metaphysische) „Gesetz".

In diesen Zusammenhang wäre wohl auch der Begriff „Inhalt" zu rücken, wie ihn Einstein in der vorletzten Zeile des oben gegebenen Zitats gebraucht. Als Komplex von Elementen oder Empfindungen eignet „Inhalt" jedoch nicht notwendigerweise Transzendenz; ja selbst seine „communicability" steht Peter Alexander zufolge in Frage: „By what right does Mach say that the world is *our* sensations rather that *my* sensations? Does his view not lead inevitably to solipsism?"[492] Die soziale Verbindlichkeit von Inhalten wird ersichtlich, wenn man die spätere Bedeutung von „zentralisierendem Inhalt" (W 1, 63) oder „Zentralidee" (W 1, 490) bei Einstein berücksichtigt: nämlich Mythos. „Inhalt" hat also bei Einstein die Bedeutungsschwere eines aktiven Zusammenhalts

---

488 Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten, in: Schriften zur Ästhetik, S. 3.

489 Kant: Kritik der Urteilskraft, in: Theorie Werkausgabe, Bd. 10, S. 301.

490 Vgl. Kahnweiler: Der Weg zum Kubismus, S. 40 u. Brunner: Daniel-Henry Kahnweilers „Weg zum Kubismus" als Quelle kubistischer Werkabsicht.

491 Vgl. Diersch: Empiriokritizismus und Impressionismus.

492 Alexander: Ernst Mach, in: The Encyclopedia of Philosophy, hg. v. Edwards, Bd. 5, S. 116f.

und konnotiert platonische methexis, Teilhabe an der Idee. Georg Simmel hat in seiner Schopenhauer-Darstellung diese Interpretation vorbereitet, und es ist anzunehmen, daß Einstein hiervon inspiriert ist:

> Nachdem Schopenhauer die Selbstherrlichkeit der Kunst siegreich aller Unmittelbarkeit des Erlebens und allem begrifflichen ausdrückbaren Inhalt abgerungen hat, beugt er sie nun doch zur Dienerin, wenn auch nur eines metaphysisch bedeutsamen Inhaltes herab.[493]

Während Schopenhauer die Nähe Platos sucht, rückt Nietzsche in scharfe Opposition zu diesem. Er konfundiert den Platonismus mit dem religiösen Diskurs – was ideengeschichtlich ja nicht unberechtigt erscheint –, nur um eben mit letzterem zu brechen. Nietzsche denunziert Plato, dem er sowohl „fast religiösen Formen-Wahnsinn"[494] als auch „Sinnen-Verleumdung"[495] vorwirft, als ersten „décadent des Stils"[496], und Einstein übernimmt wohl auch von Nietzsche das Plato-Prädikat „langweilig" (W 1, 93), das wiederum mit „ennui" und „spleen" (ebd.) zusammengeht. Nichtsdestoweniger ruft wohl gerade die a-soziale Abgehobenheit der platonischen Idee bei Einstein Anleihen beim totalistischen Diskurs der Religion auf den Plan. Metaphysik ist für Einstein gleich Religion (W 1, 116). Einstein aktiviert also ganz im Zuge der Zeit – nicht sehr viel dilettantischer als seine Zeitgenossen auch – die funktionellen Möglichkeiten mehrerer Diskurse, insbesondere um Ästhetizität und Transzendenz zu vermitteln bzw. Ästhetisierung als Totalisierung denken zu können. Daß er gerade eine religiöse Denkform bemüht, um einen sozialen Zusammenhang herzustellen, bezeugt einmal mehr, wie unpolitisch der frühe Einstein dachte. In seinen „Politischen Anmerkungen" von 1912 betont er nachdrücklich, daß „eindeutige unnachgiebige Gewalten [...] immer vom Religiösen" (W 1, 125) herkommen.

Bedeutung und Funktion der Religion in Einsteins Weltbild sowie die „immer gefühlte Verwandtschaft ästhetischer und religiöser Transzendenz" (W 1, 29) habe ich bereits in den vorausgehenden Kapiteln behandelt und rufe sie hier nur in Erinnerung. Ob Einstein für die Verstärkung seines Platonismus durch das Prinzip religiöser Transzendenz ein Vorbild in Hermann Cohen, ist nicht direkt nachweisbar. In seiner „Ästhetik des reinen Gefühls" (1912), seiner „Ethik des reinen Willens" (1904) und schließlich auch in seiner posthum erschienenen Schrift „Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums" (1919) entfaltet Cohen systematisch Ansätze[497], die in Einsteins Werk idiolektisch diffus angelegt sind. Einsteins Lehrer Simmel hat im übrigen Cohen als Kant-Interpret geschätzt und weiterempfohlen[498]. Der Emeritus Cohen wirkte ab 1912 an der Berliner Lehranstalt des Judentums, gewiß aber zu spät für eine persönliche Bekanntschaft mit Einstein. Nun hat nicht nur Cohen über die Infinitesimalmethode geschrieben[499], auf die Einstein immer wieder zu sprechen kommt (W 1, 77, 79), Einsteins Gedichtzeile „Herr gib mir einen reinen Willen" (PEN, 72) muß nicht, kann aber mit Cohens breit rezipierter Ethik zu tun haben, desgleichen Laurenz' Versuch „geistig rein zu werden" (W 1, 445). Cohens Plato-Rezeption ist deshalb so interessant, weil er eigentlich Plato im Lichte des jüdischen Monotheismus und Messianismus überwindet, diesen als gleichsam „leistungsstärker" in der Korrelation von Gott (Idee) und Mensch[500] ausweist. Dem Mangel

---

[493] Ebd., S. 122.
[494] Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, in: SA, Bd. 2, S. 225.
[495] Ders.: Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre, in: SA, Bd. 4, S. 638.
[496] Ders.: Götzen-Dämmerung, in: SA, Bd. 2, S. 1028.
[497] Vgl. Cohen: Ästhetik des reinen Gefühls, S. XI.
[498] Vgl. Ollig: Neukantianismus, S. 45.
[499] Vgl. ebd., S. 36.
[500] Vgl. Cohen: Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums, S. 393.

an utopischem und absolutem Denken bei Plato stellt Cohen die These gegenüber, der „einzige Zweck des [jüdischen] Gesetzes“ sei die „Idealisierung alles irdischen Tuns“[501], der „Unterschied zwischen heilig und profan“[502] sei aufgehoben. Damit betreibt Cohen aber zugleich eine „Idealisierung der Religion“[503]. Cohens systematisches Bemühen, die Trias Ethik, Logik und Ästhetik aufeinander abzustimmen, legt auch die Übertragungszwänge offen, denen sich der junge Einstein unterwarf bzw. die ihn sich unterwarfen: die Analogie von Ästhetischem und Religiösem, die auch Cohen behauptet[504], sowie die Ethisierung von Logischem. „Vor dem Ewigen vergeht das Einzelne“ (W 1, 201), heißt es z.B. in Einsteins Claudel-Aufsatz: „Im Mysterium ist das Ende eindeutig; ‘tout est fini’.“ (W 1, 201) Wie schon in der Diskussion dieses Aufsatzes in Kapitel 2.1.2.2 bemerkt wurde, äußert Einstein nur partielle Vorbehalte gegenüber Claudels katholischem bzw. dramatischem Dualismus, der offenbar funktional verbindet, was begrifflich getrennt scheint: „Gegenstand der Claudelschen Dichtung ist nicht das Einzelne, sondern das Metaphysische. Sein Drama bedeutet nichts anderes als Vermittlung des Letzten, das ist Ritus, Opfer, Wunder und Lehre.“ (W 1, 202) Die Teilhabe des Einzelnen am „obersten Wert“ könnte zwar auch aus platonischer Sicht demonstriert werden, und Einstein spricht im „Vathek“ durchaus zustimmend vom „reinen ästhetischen Platonismus“ (W 1, 31) seiner artistischen Vorbilder, Beckford, Baudelaire, Mallarmé usw.; Bebuquin jedoch, der hier als kunsttheoretisches Sprachrohr seines Autors fungiert, weist eher auf die Vermittlungsproblematik der Idee, denn auf deren Lösung hin:

> Das Verdienst Schopenhauers, die Ruhe als Wesen aller Dinge und Subjekte eingeführt zu haben, ist stets hervorzuheben. Er gab damit die unbewegte Idee Platos wieder, das strenge unberührte Gesetz; aber fürwahr, das Wesen ist ein Nichts. Doch ist die Reduzierung auf Eindrücke peinlich. Schwerlich werde ich mir einmal über den Produktiven klar. Dies kindliche Suchen nach einem Anfang wird mich schädigen. (W 1, 83)

Das Produktive (am Künstler) bzw. der Anfang des semiotischen Prozesses meint genau jenes In-Gang-Kommen der Transzendenz, das Einstein an anderer Stelle, etwa im Totalitäts-Traktat, als Ästhetisierung beschreibt. Schopenhauer stellte die Gleichung auf: „Die Platonische Idee: Das Objekt der Kunst“[505] und er schreibt im dritten – axiomatisch untertitelten – Buch von „Die Welt als Wille und Vorstellung“:

> Indem wir einen Gegenstand „schön“ nennen, sprechen wir dadurch aus, daß er Objekt unserer ästhetischen Betrachtung ist, welches zweierlei in sich schließt, einerseits nämlich, daß sein Anblick uns „objektiv“ macht, d.h. daß wir in der Betrachtung desselben nicht mehr unserer als Individuen, sondern als reinen willenlosen Subjekts des Erkennens uns bewußt sind; und andererseits, daß wir im Gegenstande nicht das einzelne Ding, sondern eine Idee erkennen [...].[506]

Dieser Idealismus, von dem Einstein lediglich den moralischen Forderungscharakter bewahrt, erschien auf die Dauer zu „anästhetisch“ (W 1, 30), zu sehr auf Kontemplation bezogen. Man kennt die wiederholt fehlschlagenden meditativen Versuche Bebuquins (vgl. W 1, 80, 98, 113), ja Silvio Vietta interpretiert sogar das Sich-mit-dem-Gesicht-zur-Wand-stellen des Platonikers Laurenz Ehmke (W 1, 93) als eine Parodie des Höhlengleichnisses[507]. Heide Oehm hat in den beiden Platonismus-

---

501 Ebd., S. 428.
502 Ebd., S. 403.
503 Ders.: Ethik des reinen Willens, S. 587.
504 Vgl. Cohen: Ästhetik des reinen Gefühls, Bd. 1, S. 183.
505 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. 1, S. 243.
506 Ebd., S. 207.
507 Vgl. Vietta u. Kemper: Expressionismus, S. 16.

Episoden des „Bebuquin“ (W 1, 93 u. 103f.) weitere interessante Details entdeckt. Sie kann am Beispiel der mehrfach zitierten Schwarz/Weiß-Symbolik (W 1, 30, 93, 447) einen Bezug zwischen Platonismus und französischem Symbolismus nachweisen[508], insbesondere zu Stéphane Mallarmés Aufsatz „Quant au livre“. Es wäre verfehlt, mit dem ideell bzw. religiös akzentuierten Inhaltsbegriff Einsteins nun einen Formbegriff zu verbinden, so als ob dieser jenen konkretisiere. Einstein weicht hier von seinen Vorbildern ab. Simmel etwa, in dessen Philosophie bzw. Soziologie der Formbegriff zentral steht (seine sogenannte „formale“ Methode), korrelliert Inhalt und Form in traditioneller Weise:

> Es gibt vielleicht keine Notwendigkeit des Denkens, deren wir uns – obgleich sie weder logischen Zwang noch den der fühlbar gegebenen Tatsächlichkeit enthält – so wenig entschlagen können, als die Zerlegung der Dinge in Inhalt und Form.[509]

Auf diese Grundeinstellung zielt wohl Einsteins bissige Bemerkung über das „Schulschema von Inhalt und Form“ (W 2, 271). Signifikanterweise wird Plato im Kapitel „Vom Subjekt und Objekt“[510] der Simmelschen „Hauptprobleme der Philosophie“ behandelt. Eine wichtige Inspirationsquelle für Carl Einsteins Platonismus ist in Henri Bergsons Schrift über die „Evolution créatrice“ von 1907 (deutsch 1912) zu sehen. Einstein scheint die Passagen zu kennen, die sich unmittelbar auf Platos Ideenlehre beziehen, die Bergson auch als „la philosophie des Formes“[511] bezeichnet. Es versteht sich quasi von selbst, daß einem Denker, dem alles Sein ein instabiles Werden, dem auch Denken kinematographischen, ja kaleidoskopischen Charakters ist[512], der „Form“ besondere Bedeutung beimißt. Er definiert sie gemäß seiner eigenen Auffassung nicht als Begriff, sondern: „eidos est la vue stable prise sur l’instabilité des choses [...].“[513] Ich halte für unser Erkenntnisinteresse fest, daß Bergson den platonischen Begriff der Form nicht eigentlich begrifflich faßt, sondern seine quasi-visuelle Qualität restituiert, die dieser ursprünglich – d.h. vor seiner Verbegrifflichung durch Plato – auch hatte, daß er (Bergson) Formen als „arrêts possibles“[514], als mögliche Bewußtseinsakte aus der diffusen heraklitischen Dynamis ausgrenzt:

> Du galop d’un cheval notre œil perçoit surtout une attitude caractéristique, essentielle ou plutôt schématique, une forme qui paraît rayonner sur toute une période et remplir ainsi un temps de galop: c’est cette attitude que la sculpture a fixée sur les frises du Parthénon. Mais la photographie instantanée isole n’importe quel moment; elle les met tous au même rang, et c’est ainsi que le galop d’un cheval s’éparpille pour elle en un nombre aussi grand qu’on voudra d’attitudes successives, au lieu de se ramasser en une attitude unique, qui brillerait en un instant privilégié et éclairerait toute une période.[515]

Wenn man dazu die Bedeutung der Photoexperimente (Aufnahmen von Bewegungsabläufen) z.B. von Etienne-Jules Marey und Edward Muybridge[516] für die Herausbildung des modernen Formempfindens – nicht nur des Futurismus – berücksichtigt, dann erscheint Platonismus um 1900 zwangsläufig als Philosophie in der Krise. Die platonische Idee wird gleichsam aus ihrer einsamen „Ruhe“ – so Einstein

---

508 Vgl. Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 130ff.
509 Simmel: Hauptprobleme der Philosophie, S. 16.
510 Vgl. ebd., S. 104ff.
511 Bergson: L’évolution créatrice, in: Œuvres, S. 760.
512 Vgl. ebd., SS. 754, 760, 762.
513 Ebd., S. 761.
514 Ebd., S. 60.
515 Ebd., S. 776.
516 Vgl. Abb. in: Futurismo e futurismi, hg. v. Hulten, S. 43ff.

(W 1, 91) – gezerrt und der modernen dissoziierenden Wahrnehmung preisgegeben. Der junge Einstein erlebt also nicht nur eine Kant-Krise – die „Unrettbarkeit" des Subjekts[517], die Unhaltbarkeit des „Dings an sich" –, sondern sein vom humanistischen Gymnasium geprägter Platonismus ist einerseits dilemmatisch-zerrissen, unterscheidet er doch schon zwischen „visionären und [...] kosmischen, [...] gesammelten und angeblichen Platonikern" (W 1, 64) usw. Andererseits bekundet Laurenz Ehmke, der Platoniker (W 1, 93, 455, 459), „unentwegt": „ich suche die Form, die stärker ist als die einzelnen Erlebnisse." (W 1, 458) Natürlich dementiert sein bitteres Ende, sein figurales Entzweigehen (W 1, 462) das Formpostulat aufs deutlichste. Laurenz, der wohl nicht zufällig den Namen eines Märtyrers, eines verbrannten Heiligen trägt[518], kann sich der „Verdinglichung" seiner Ideen nicht widersetzen – ich habe das weiter oben schon gezeigt (vgl. W 1, 458). Indem aber der Formbegriff aus der platonischen Idealsphäre sinkt und in seiner thematischen bzw. aktionalen Entfaltung zerstört wird – Dekonstruktion als textkonstitutives Prinzip im „Bebuquin" wie im „Laurenz" – wird er zugleich (negativ) ästhetisiert.

Auch bei Ludwig Rubiner, dessen „Aktions"-Aufsätze nahe Einsteinscher Diktion und Theoretik liegen, findet sich im übrigen dieser „verschobene" Platonismus. Rubiner als der weitaus politischere des Freundespaares ersetzt gleich die philosophische Kategorie durch eine ästhetische: „Intensität ist Symptom für das bewußte Handeln im Geist."[519] Daß hinter dieser Definition eine Plato-Rezeption steht, belegt nicht nur die unmittelbar anschließende rhetorische Gegenfrage: „Man fragt sich, ob auch Intensität nicht am Ende eine Formidee sei."[520] Könnte die ästhetizistische interrogatio nicht von Einstein stammen? Rubiners gesamter Aufsatz „Intensität" läßt sich als Dialog mit Einstein lesen. Rubiner glaubt, durch eine neuartige – expressionistische – Begriffsprägung „Intensität" den Ballast der idealistischen Tradition abwerfen zu können; er verwechselt dabei jedoch poetisch gesteigertes Sprachhandeln mit Handeln schlechthin. Seinem (Rubiners) Optimismus gegenüber verharrt Einstein im Banne der Geistesgeschichte, d.h. der Metaphysik. Wenn Rubiner schreibt: „Der vollkommenste Fall des praktischen Lebens ist: bis zum deutlichen Bewußtwerden der absoluten, gänzlich für sich abgetrennten, bewegungsfreien Existenz Gottes vorzudringen"[521], und wenn er dabei den Vorgang dieses Bewußtwerdens in deutlicher Frontstellung gegen Plato und Hegel als „Intensität" definiert, so denkt er im Grunde nicht anders als Einstein. Während dieser jedoch „Intensität" als Scheitern inszeniert – siehe Bebuquin und Laurenz – und in der „Negerplastik" durch Primitivierung einen Diskurswandel vollzieht, intensiviert Rubiner die begrifflichen Ersatzfunktionen im Rahmen des Aktivismus. Einstein bleibt platonisch formfixiert. Was aber bedeutet für ihn nun „Form"?

2.1.4. Notwendiges Sehen – Monumentalität

2.1.4.1. Form und Fernbild

Zu bemerken war, daß Einstein den epistemologischen Aszensus zur Idee oder zum Gesetz in merkwürdiger Weise dem begrifflich diskursiven Zugang entzieht, verbirgt, gewissermaßen

---

517 Vgl. Bahr: Dialog vom Tragischen, in: Zur Überwindung des Naturalismus, S. 198.
518 Vgl. Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 131ff.
519 Rubiner: Intensität, in: Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark, S. 582.
520 Ebd.
521 Ebd., S. 583.

platonisiert, um dieses (das Gesetz) dann doch in einem quasi sakralen „Sehakt“ (W 1, 256; vgl. 37) offenbar werden zu lassen. Hans Robert Jauß zufolge hat sich „die ästhetische Einstellung vom Sinnbereich religiöser Erfahrung“[522] in der Moderne längst abgelöst, haben sich künstlerische Autonomie und „Freiwilligkeit“ der Kunsterfahrung durchgesetzt. Dennoch ist Einstein kein Einzelfall, wenn er religiöse Gebrauchsfunktionen usurpieren will, um bestimmte Wirkungen zu erzielen: „Notwendigkeit“ des Sehens (W 1, 224) herzustellen. Einstein fordert anläßlich einer Ausstellung der Berliner Sezession 1913, bei der Picasso, „der stärkste der heutigen Künstler“ (W 1, 192), nicht vertreten war, daß man in Deutschland endlich „mit der Stabilisierung eines gestaltenden Sehens“ (ebd.) beginne. Als progressiver Kunstkritiker und -theoretiker denkt er sich diesen Vorgang als einen gesamtgesellschaftlichen Umerziehungsprozeß: „Damit die Augen der Allgemeinheit sich ordnen, sind Gesetze des Sehens nötig, die das Material des physiologischen Sehens werten, um ihnen einen menschlichen Sinn zu verleihen.“ (W 1, 223; vgl. 242) Die in Frage stehenden Gesetze indessen sind der Gattung eines durchgreifenden religiösen „Gesetzes“ zuzurechnen, wie ein anderes schon sehr frühes Postulat ausweist: „Ein Gesetz, ein sichtbares, ist zu konstruieren, [...] das uns Glaube gibt, trotzdem es unsere Konstruktion ist.“ (W 1, 23) Die Aneignung religiöser Diskursfunktionen erfüllt in der gegebenen Umbruchssituation vor allem persuasive Zwecke, auch Zwecke der Selbstbestätigung; es geht Einstein wohlgemerkt weder um sakrale Kunst noch um Kunstreligion. Wenn man das scheinbar so natürliche „Sehen“ mit Norwood Russell Hanson als eine „theoryladen activity“[523] versteht, versteht man auch die Notwendigkeit eines diskursiven Korsetts, um eine neue Sicht der Dinge zu vermitteln. Einstein unterscheidet drei Stadien ästhetischer Theoriebildung: das philosophische („logische“), das psychologische (positivistische) und das seiner Gegenwart – er wird sie vorübergehend „synthetisch“ (W 1, 36, 43) nennen:

> Psychologie ist nichts anderes als eine Reaktion gegen die Logik. Man hoffte zu bestimmten Ergebnissen zu gelangen, wenn man einzelne Fähigkeiten oder Funktionen konstruiere. Die Psychologie begründete ihre Erkenntnisse zumeist auf Tatsachen, die gänzlich außerhalb des Philosophischen liegen, die wohl Bestand unseres Seins ausmachen, jedoch niemals am besonderen Bestand gesetzmäßiger totaler Gebiete erklären können, da sie vielleicht Vorbedingungen erörtert, aber nicht den unmittelbaren Bestand. [...] Sie verfällt ebenso wie die Logik dem Irrtum, eine Wissenschaft sei fähig, mehr als über sich selbst auszusagen. Dies entspringt dem Fehlen einer allgemeinen Metaphysik [...]. (W 1, 225)

Einstein versucht zwar, seinen Begriff der Metaphysik zu relativieren; diese vermöge „ebensowenig wie eine andere Wissenschaft, Regeln der Sondergebiete zusammenzufassen“ (ebd.). Aber genau darin besteht ja die metaphysische Funktion, nicht einzelne Regeln – etwa motivische Vorgaben, so in der mittelalterlichen Malerei – zu fixieren, sondern als „geschlossene oberste Realität“ (ebd.) die Integration des Besonderen zu gewährleisten. Wie so häufig setzt sich auch hier die Traditionsmacht des Modells gegen individuelle – dilettantische – Nuancierungen durch.

Entgegen Einsteins Versuch, seine ästhetische Konzeption zu „entpsychologisieren“ und zu „moralisieren“, darf das von ihm postulierte „notwendige Sehen“ (W 1, 224) dennoch als kommunikativer Prozeß gewertet werden. Nicht nur ist die fragliche „Notwendigkeit“ ohne weiteres als Versuch der Rezeptionssteuerung zu interpretieren; Einstein selber fällt immer wieder seiner Metaphysik in den Rücken, indem er sie mit Begriffen konzipiert, die psychische Qualitäten besitzen bzw. entfalten. So kehrt sich ihm gleichsam unter der Hand der Begriff des „qualitativen Gesetzes“ (W 1, 226) von einem metaphysischen Denotat in ein psychologisches, d.h. die Attribuierung kehrt sich um. Analoges gilt für den ursprünglichen (philosophischen) Wertbegriff der Intensität: er wird

522 Jauß: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, S. 36.
523 Hanson: Patterns of Discovery, S. 19.

zum kunstpsychologischen Gradmesser. Auch die philosophische Ästhetik, der der frühe Einstein noch „nachhängt“, macht ja Aussagen über konkrete Kunstwerke, obwohl sie die Indexikalität ihres Sprechens weniger kontrolliert als etwa eine semiotische Zeichentheorie. Einstein kommt selbst zu dem Schluß: „Die Totalität ermöglicht die konkrete Anschauung, und durch sie wird jeder konkrete Gegenstand transzendent.“ (W 1, 227) Auch im „Totalität“ überschriebenen Traktat von 1914 – das in Entwürfen wohlgemerkt „Picasso“ betitelt war (CEA) – zerfällt der oberste Begriff, ohne daß es Einstein schon recht bewußt wird bzw. es der Leser merkt, der die oben genannte Referenz auf den analytischen Kubismus hin nicht kennt. Sehr bald entbindet Einsteins Begriff der Intensität, der „Totalität“ begleitete und verbürgte (vgl. W 1, 226), eine Pluralität von Intensitäten aus sich – wie nicht anders denkbar:

> [...] die Totalität [erweist; im Sinne von: weist auf] eine bis ins kleinste gegliederte Zeitfolge [...], die in jedem Punkt zeitlich, d.h. qualitativ unmittelbar interpretiert, deren Intensität bald zu-, bald abnimmt, je nach Art und Intensität der Erlebnisse und in jedem Augenblick tatsächlich beginnen kann. Die Totalität ermöglicht es, daß wir an jedem Punkte unserer Erlebnisse diese wie ein Ganzes betrachten. (W 1, 228)

Zwar wurde dieses Theorem seit 1910, also den ersten kunsttheoretischen Schriften, am falschen Objekt – zweit- oder drittklassigen Künstlern wie Waldschmidt oder Schmitt-Reute – entwickelt, durch fremdkulturelle Kontakte – Pariser Kubismus und afrikanische Plastik als Kulturschocks – implodiert jedoch der Einsteinsche Totalitätsbegriff. Stellte „Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders“ die Unmöglichkeit von Totalität dar und erschlich sich so – gewissermaßen – seine Autonomie, so schlägt erst der Kubismus für Einstein eine solide Brücke vom dekadenten Fragmentarismus zur Avantgarde. Daniel-Henry Kahnweiler gegenüber beschreibt Einstein diese Synthese des Ungleichartigen in folgendem Bilde:

> So ungefähr: Amerika war wahrscheinlich immer mit Europa gleichzeitig da. Man hätte es irgendwie theoretisch konstruieren können, d.h. irgend ein Land zwischen Europa und Asien annehmen können. Von einer Theorie aus, und dies ist das wichtige, von einer Imagination aus, entdeckte man Amerika. Man kann nicht leugnen, daß um es zu entdecken, ein inneres Erlebnis nötig war und auf der andern Seite, nachdem es mal gefunden war, dies zuerst imaginierte Amerika, tatsächlich die Welt und die Menschen verändert hat. Genau so scheint es mir mit dem Kubism der Fall zu sein. (AWE, 52; EKC, 141)

Einstein belegt 1923 seine logic of discovery mit demselben Vorgang, den ich oben kritisch an seinem Idiolekt der Frühzeit aufzeigte; er schreibt nämlich weiter an Kahnweiler:

> Sehen Sie, wie funktional man jetzt in der Wissenschaft denkt, während die Worte und Metafern [z.B. Totalität] starr weiter stehen ohne daß man wagt, diese Worte funktionaler zu benutzen. Die einzigen, die Courage hatten, waren die Maler. (ebd.)

Einstein ist daher so dankbar und bescheiden – und er war es im Grunde vor großer Kunst immer –, weil ihn der Kubismus einerseits aus seiner schöpferischen Isolierung löste, „Bestätigung“ (AWE, 51) für „Bebuquin“ war und weil er ihn andererseits von einem falschen Weg abbrachte – wie man freilich nur retrospektiv sagen kann: der Glorifizierung von fragwürdigen „Form“-Künstlern wie den oben genannten (Arnold Waldschmidt und Ludwig Schmitt-Reute). Die Ungleichzeitigkeit der Einsteinschen Wertschätzungen, die zeitweilige Inhomogenität seines Wandels ist nicht zuletzt auch kulturgeographisch bedingt, insofern man Kubismus und primitive Kunst *nebeneinander* zunächst nur in Paris live erleben konnte. Weder in Deutschland noch in der Literatur gab es vergleichbare Erscheinungen. Stefan Georges Vorbildfunktion hielt nur einen Moment lang an. Man muß indessen die formsüchtigen oder auch mythischen Konsolidierungsversuche der ästhetischen Décadence seitens Einstein als notwendige Zwischenlösung begreifen.

Der Formbegriff Einsteins ist „zwischen“ überkommener Totalitätsforderung und kreativ offener Bedeutungskonstitution angesiedelt. Seine metaphysisch-platonische Herkunft – Form und Idee sind ja bei Plato synonym[524] – widerstreitet dem neuzeitlichen Funktionstheorem und nicht zuletzt der Kontinuität des „steten Prinzips“ (W 1, 122) der Revolte. Die begriffliche Fixierung und semiotische Lokalisierung der Form erscheint umso problematischer, wenn man im Lichte Bergsonscher Lebensphilosophie die Transität der (natürlichen) Formenwelt betont:

> Ce qui est réel, c’est le changement continuel de forme: la forme n’est qu’un instantané pris sur une transition. Donc, ici encore, notre perception s’arrange pour solidifier en images discontinues la continuité du réel.[525]

Man könnte dasselbe Phänomen aber auch z.B. anhand von Georg Simmels Schrift „Die Großstädte und das Geistesleben“ als urbane, ja ureigentlich moderne Wahrnehmungsweise belegen. Der Formbegriff schließlich ist heute so sehr in Mißkredit geraten – eben aufgrund seiner klassizistischen Präformierung –, daß man ihn selbst als Terminus kaum mehr gebrauchen kann[526]. Wir müssen „Form“ also einerseits historisieren, andererseits aber auch einen theoretischen Ersatz bieten – was zunächst in der Historisierung selber geschieht. Damit nicht genug, der Formbegriff schafft weitere Probleme. „Form“ fokussiert ein Referenzproblem, das bislang verschwiegen blieb. Einstein hat ja sehr wohl konkrete – mitunter auch nur virtuelle – Kunstwerke vor Augen oder im Auge, wenn er von „Form“ spricht, und diese Artefakte sind auch heute noch zu betrachten.

Im Gegensatz zum weitgehend selbstreferenten Diskurs über Metaphysik, Mythos und Religion erzwingt die Formfrage einen Referenz-Sprung, und trotz allen Redeverbots spricht (schreibt) ja auch Einstein über „Form“ und „Formen“. Einsteins Diskurs der Moderne ist also von vornherein mit dem Problem des „parler peinture“[527] verquickt. In diesem Kapitel soll und kann nur eine Teillösung dieser so allgemeinen wie komplexen Problematik angestrebt werden: wie es nämlich – in Frank Sibleys Worten – dazu komme, „daß wir durch das Sprechen über (vornehmlich nicht ästhetische) Merkmale eines Kunstwerkes andere zum Wahrnehmen von etwas bringen können, das sie vorher nicht wahrgenommen haben?“[528] Eine Quelle der Psychologisierung des Formbegriffs beim frühen Einstein läßt sich relativ leicht und direkt benennen. In der „Negerplastik“ (1915) zitiert er Adolf von Hildebrands Abhandlung „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ von 1893 mit großer Zustimmung (W 1, 248), obwohl er an anderer Stelle gewisse Vorbehalte gegen Hildebrands „Methode“ (W 1, 56) angemeldet hatte. Er zielt damit jedoch mehr auf Hildebrands eigene Arbeiten als Umsetzung von Hildebrands Theorie, denn auf dessen Theorie selber. Ohne Zweifel hat Einstein auch die Schriften Conrad Fiedlers und Alois Riegls Werk über „Spätrömische Kunsttheorie“ eingehend studiert. Es ist bekannt, daß Hildebrand von Fiedler, Riegl von Hildebrand und schließlich auch Wölfflin von Riegl und Hildebrand gelernt und profitiert haben[529]. Ich konstatiere damit eine kunstwissenschaftliche Tradition, die breit im 19. Jahrhundert wurzelt. An dieser Tradition orientiert sich der frühe Einstein, ihrem Wertekanon pflichtet er wenigstens bis zum Kriege bei. Das Werk Hans von Marées steht dafür beispielhaft. An ihm entwickeln nicht nur Fiedler und Hildebrand ihre

---

524 Vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Ritter u. Gründer, Bd. 2, Sp. 978.

525 Bergson: L’évolution créatrice, in: Œuvres, S. 750.

526 Vgl. Bauer: Form, Struktur, Stil, S. 151ff.

527 Vgl. Bätschmann: Bild-Diskurs u. Wedewer: Zur Sprachlichkeit von Bildern.

528 Sibley: Ästhetische Begriffe, S. 250.

529 Vgl. Imdahl: Mareés, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne, SS. 158, 168, 178 u. Gombrich: Art und Illusion, S. 32f.

Anschauung, ihn propagiert nicht nur Meier-Graefe[530], sondern Hans von Marées konkurriert auch in der Wertschätzung Carl Einsteins mit Picasso bis etwa zur „Negerplastik" (vgl. W 1, 186 u. 239).

Es ist sogar denkbar, daß Einstein die von Karl von Pidoll wiedergegebenen Marées-Zitate hinsichtlich stereometrischer Grundformen der menschlichen Figur[531] direkt auf Picasso überträgt (vgl. W 1, 119). Erst Einsteins Pamphlet „Meier-Graefe und die Kunst nach dem Kriege" von 1923 schneidet diese Beziehung endgültig ab:

> Meier-Graefe meint, es scheine, man male und bildhauere weiter als sei nichts passiert. Ich glaubte der Unerschütterliche sei trotz allem einmal in Braques Atelier geraten oder habe bei Picasso festgestellt, daß unter hundert Blättern nur eines der Publikation verlohne. [...] Meier-Graefe verschönt den Maréeschen Klassizismus zum humanistischen Ideal, ohne zu fragen, wie weit dies noch gültig ist [...]. (W 2, 268 u. 271)

Es wird also zu erklären sein, wie Einstein, auf der Kunsttheorie des späten 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende fußend, den „Weg zum Kubismus" findet. Von den oben genannten Theoretikern findet sich in Heide Oehms „Kunsttheorie" nur ein kurzer Hinweis auf Fiedler, auf sein Theorem der „Sichtbarkeit"[532]. Die frühe Wirkung Wölfflins wird durch ein spätes – natürliches negatives – Zitat (aus dem Pariser Nachlaß) zugedeckt; der von Wölfflin geprägte Tektonikbegriff, der auch in der (vorgeblich) „materialistischen" Kunsttheorie Einsteins durchaus einen Stellenwert haben könnte, taucht im Oehmschen Sachregister gar nicht auf. Arnold Gehlen würdigt Fiedlers in der Tat über Marées hinaus und auf eine allgemeine Kunsttheorie hinweisende Essays mit einem Zitat aus Herbert Reads „Philosophy of Modern Art" – er hätte zur Verdeutlichung darauf hinweisen sollen, daß es einem Picasso-Kapitel entstammt: „The virtue of any art wholly inheres in its appeal to the senses and to the „non-discursive" or „imaginative" reason, and all other criteria, whether moral or sociological, are aesthetically irrelevant."[533] Einsteins dutzendfach zu belegendes Insistieren auf „Sehen" ist zutiefst Fiedler verpflichtet, und auch seine frühen Verdikte gegenüber begrifflich-diskursiver Erkenntnis samt seiner kulturkritischen – ja kulturpädagogischen – Komponente haben Parallelen in Fiedlers Schriften. In seinem Essay „Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst" (1876) unterscheidet Fiedler zwei „Hauptarten menschlichen Interesses an den Erscheinungen"[534], die zwar von der Anschauung ausgehen, sich aber von derselben sehr bald wieder entfernen, ja sich ihr entgegensetzen. Der erste Fall ist wohl der der Alltagserfahrung bzw. der durchschnittlichen Begabung: „Daß viele die Anschauung nur allzuschnell in Empfindung umsetzen, ist ein Grund, warum ihre Anschauung auf einer niedrigen Stufe der Entwicklung stehen bleibt."[535] Der zweite ist der „abstrakter Erkenntnis"[536], wie Fiedler selber schreibt: „Für die wissenschaftliche Betrachtung kann die Anschauung nur Interesse und Wert haben, sofern sie den Übergang zum Begriff ermöglicht [...]."[537] Während Fiedler ästhetische Banausen mit elitärer Verachtung straft – „Mit Recht betrachtet

---

530 Vgl. Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. 2, S. 391ff.; vgl. auch ders.: Hans von Marées.

531 Vgl. Schubert: Die Kunst Lehmbrucks, S. 134.

532 Vgl. Oehm: Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 76 u. Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Ritter u. Gründer, Bd. 4, Sp. 401f.

533 Read: Philosophie of Modern Art, S. 15; vgl. Gehlen: Zeit-Bilder, S. 59ff.

534 Fiedler: Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, in: Schriften über Kunst, S. 41.

535 Ebd., S. 43.

536 Ebd., S. 44.

537 Ebd., S. 43.

man diese Teilnahmslosigkeit als einen Mangel individueller Organisation“[538] –, unterzieht er den naturwissenschaftlichen Abstraktionsdrang einer detaillierten Kritik:

> Freilich ist die Täuschung verbreitet, daß mittelst wissenschaftlicher Durchdringung der Mensch imstande sei, die Welt so dem Bedürfnis und der Fähigkeit der Erkenntnis zu unterwerfen, daß er sie nun wirklich so, wie sie ist, als eine begriffene zu besitzen hoffen könne; und wenn der Mensch auch zugibt, daß der wissenschaftlichen Forschung Aufgaben gestellt sind, deren Lösung in unabsehbarer Ferne liegt, so weiß er doch, daß, wenn auch die Lösung niemals erreicht werden könnte, sie doch am Ende des Weges liegt, auf dem er sich befindet. Darüber aber ist er sich nicht immer klar, daß, selbst wenn die Wissenschaft ihre fernsten Ziele erreicht, ihre verwegensten Träume verwirklicht hätte, wenn wir dieses ganze unendliche Weltwesen wissenschaftlich begriffen hätten, wir doch immer vor einer Reihe von Rätseln stehen würden, deren Dasein sogar aller Wissenschaft verborgen sein würde.[539]

Im Vorblick auf spätere Ausführungen darf hier auch schon auf das von Fiedler sehr wohl gesehene Tautologieproblem[540] und auf das Motiv der „Tötung“ der Welt durch Begriffe verwiesen werden: „Er [der Wissenschaftler] verliert die Welt, indem er sie erwirbt.“[541] Gegen alle rationalistische „Unterwerfung“[542] verteidigt Fiedler die Offenheit der Welt und rechtfertigt er den ästhetischen Zugang zu eben dieser als eigenwertig bzw. als dem wissenschaftlichen äquivalent: „Die Kunst ist so gut Forschung wie die Wissenschaft und die Wissenschaft ist so gut Gestaltung wie die Kunst.“[543] Im Künstler gelange „ein eigentümliches Weltbewußtsein zur Entwicklung“[544]. Fiedler wendet sich konsequenterweise gegen die aristotelische Mimesis-Doktrin, die ja per definitionem (Abbild, Nachahmung von...) der Autonomie-These des Ästhetizismus, die er (Fiedler) vertritt, zuwiderläuft:

> So hat es die Kunst nicht mit Gestalten zu tun, die sie vor ihrer Tätigkeit und unabhängig von derselben vorfindet, sondern Anfang und Ende ihrer Tätigkeit liegt in der Schaffung der Gestalten, die durch sie überhaupt erst zum Dasein gelangen. Was sie schafft, ist nicht eine zweite Welt neben einer anderen, die ohne sie existiert, sie bringt [...] überhaupt erst die Welt durch und für das künstlerische Bewußtsein hervor.[545]

Adolf von Hildebrand schon versuchte, Fiedlers Anregungen einerseits zu verwissenschaftlichen, andererseits vom Standpunkt des schaffenden Künstlers aus – Hildebrand war Bildhauer – umzusetzen. Einstein unterliegt somit einer doppelten Wirkung: der ästhetischen Intuition Fiedlers und deren Beglaubigung durch Hildebrand[546] – auch wenn dessen Werke selbst Einstein unqualifiziert schienen (vgl. W 1, 55). Hildebrand greift nämlich auf physiologische Prämissen zurück, die Fiedler wohl auch bekannt waren, die er aber aus seinem Diskurs fernhält, weil er sich von den Naturwissenschaften emanzipieren möchte. Zwar ist bei ihm „zur Vollendung gebracht“, was bei Hermann von Helmholtz „angelegt“ war – so schreibt ein Zeitgenosse Einsteins, M. Hamburger[547]. Bei Fiedler werden also künstlerisches Schaffen und ästhetisches Sehen verabsolutiert. Hildebrands Abhandlung dagegen erinnert von Anfang an an die Helmholtzsche Optik, wie ebenfalls schon

---

538 Ebd., S. 42.
539 Ebd., S. 47.
540 Vgl. ebd., S. 52.
541 Ebd., S. 56.
542 Ebd., S. 47.
543 Ebd., S. 54.
544 Ebd., S. 55.
545 Ebd.; vgl. Gehlen: D.-H. Kahnweilers Kunstphilosophie, S. 93.
546 Vgl. Kultermann: Kleine Geschichte der Kunsttheorie, S. 198.
547 Vgl. Hamburger: Das Formproblem in der modernen deutschen Ästhetik und Kunsttheorie, S. 44.

Hamburger bemerkte[548]. Diese Anlehnung an die Sinnesphysiologie macht sich bei Hildebrand vor allem darin bemerkbar, daß er einen optischen – und d.h. nur wissenschaftlich zu definierenden – Terminus ins Zentrum seiner Ästhetik rückt: den des Fernbilds. Von seiten seiner Fachgenossen wurde die Hildebrandsche Position daher stark kritisiert – ohne ihr indessen an Wirkung zu nehmen –: weder sei „*jedes* Sehen [...] zugleich auch ein *ästhetisches* Sehen“[549], noch der empirische Raum „ausschlaggebend für die Wertbejahung eines Kunstwerks“[550]. Daß in die ästhetische Interpretation empirischer Sachverhalte normative Vorstellungen einfließen, hat man gleichfalls bemerkt. Hildebrands Theorem trifft – wie Fritz Hoeber aufzeigt – nur auf die „italienische Hochrenaissance und die von ihr abhängige neurömische Malerei der Feuerbach, Böcklin, Hans von Marées“[551] zu: „Alles andere ist Ausnahme von der Regel, die somit schwerlich ein Gesetz darstellen kann.“[552] Die Paradoxie der Hildebrandschen Auffassung tritt schon in ihrer knappen und wertfreien Zusammenfassung zutage, die Max Imdahl gibt:

> Fernsichtig, und zwar fernsichtig im Verständnis des außerkünstlerischen, natürlichen Sehens ist zum Beispiel eine Figur dann, wenn sie unter der Bedingung gleichbleibender Distanz vom Beschauer dessen ruhendem wie auch dessen bewegtem Blick als eine unvariable Erscheinung sich darstellt, wenn sie vom ruhenden wie vom bewegten Blick gleichermaßen als dasselbe anschauliche Sehbild aufgenommen wird, wenn also, um es umgekehrt auszudrücken, mögliche und natürliche Blickbewegungen des Beschauers keine anderen Erfahrungen im Bezug auf die körper-räumlichen Erscheinungensverhalte der Figur erbringen, als sie bereits dem feststehenden Blick gegeben sind.[553]

Die Hildebrandsche Konzeption kann sich in der Tat nur durch einen Rekurs auf die physiologische Optik legitimieren: „Ein einheitliches Bild für den dreidimensionalen Komplex besitzen wir [...] allein im Fernbild, dieses stellt die einzige Einheitsauffassung der Form dar, im Sinne des Wahrnehmungs- und Vorstellungsaktes.“[554] Ohne Zweifel ist an dieser Definition entscheidend nicht der Wahrnehmungsakt selber, sondern das Einheitlichkeitsprinzip, ein verkapptes Autonomiepostulat. Die Verbindung von Fernbild und Form ist eine ästhetizistische Zutat zur physiologischen Basistheorie. Sie findet sich in einschlägigen Schriften Helmholtz’ keineswegs. Ob im Kapitel „Die Formen“ des Helmholtzschen Vortrags „Optisches über Malerei“ oder in „Über das Sehen des Menschen“ oder in entsprechenden Paragraphen des „Handbuchs der Physiologischen Optik“, immer wieder betont Helmholtz zwar, daß sich bei zweiäugigem Sehen ein Gemälde „unserer Wahrnehmung unzweideutig als ebene Tafel“[555] aufdränge, weil ein (flaches) Gemälde dem rechten wie dem linken Auge „absolut dasselbe Bild“[556] biete. Ebenso gewährten bei sehr weit entfernten Gegenständen (Fernbild) „der Gebrauch beider Augen und die etwa von uns ausgeführten Bewegungen durchaus nicht weitere sinnliche Momente [...], als ein einzelnes Auge gewähren kann, dessen Ort im Raume unverändert bleibt“[557]. Weder fordert Helmholtz aber von der Malerei, daß sie werden solle, was sie nicht kann,

---

548 Vgl. ebd., S. 57.
549 Hoeber: Die Unzulänglichkeit der Hildebrandschen Raumästhetik, S. 172.
550 Ebd., S. 173.
551 Ebd., S. 180.
552 Ebd.
553 Imdahl: Mareés, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne, S. 178f.
554 Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, S. 11.
555 Helmholtz: Optisches über Malerei, S. 98.
556 Ebd., S. 99.
557 Ders.: Handbuch der physiologischen Optik, Bd. 3, S. 132.

nämlich stereoskopisch[558], noch favorisiert er das Fernbild als einziges authentisches Darstellungsprinzip. Vielmehr betont er:

> Es kann unter [...] Umständen oft recht schwer werden, zu beurteilen, was in unseren durch den Gesichtssinn gewonnenen Anschauungen unmittelbar durch die Empfindung, und was im Gegenteil durch Erfahrung und Einübung bedingt ist.[559]

Zur Kategorie der Einübung gehört ohne Zweifel auch die ästhetische Norm. Anders gesagt: Form ergibt sich aus dem Fernbild, eben weil das Fernbild so eingestellt, so einjustiert wird, bis die gelungene Form erscheint. Die pseudo-kausale wechselseitige Bedingtheit von Fernbild und Form verhüllt die klassizistische Normierung von Hildebrands Geschmacksideal, denn im Grunde wird jedes Objekt, aus entsprechender Entfernung gesehen, „fernsichtig". Für diese Entfernung gibt es indessen kein exaktes Maß. Als einzig sicheres Beispiel nennt Helmholtz den „gestirnten Himmel"[560]. Im Unterschied zum Maler, der Hildebrand zufolge seine „Gesichtsvorstellungen [...] direkt auf der Fläche zum Ausdruck bringt"[561] und diese im Sinne eines Fernbildes gestaltet, muß der Bildhauer „indirekt an einem Gesichtseindruck"[562] arbeiten. Er muß zudem – füge ich hinzu – gut bei Fuß sein, denn er überprüft die werdende Form, indem er immer wieder „genügend zurücktritt, um das Fernbild als Form zu empfangen"[563].

Insofern sie konkret werden, liegen Einsteins Formvorstellungen in der Traditionslinie Marées – Fiedler – Hildebrand. Das Referenzproblem des Kunstkritikers, die scheinbare Empirie des Sehens, läßt sich somit als ein historisches Problem entschärfen – ohne daß es damit aufhörte, Problem zu sein. Immer wenn Einstein davon spricht, daß Kunst „das Sehen überhaupt" (W 1, 223) bestimme, wenn er „die Augen der Allgemeinheit" (W 1, 223) beschwört, das „unerzogene Sehen" (W 1, 242) beklagt, bezieht er sich auf Fiedler. Fiedler öffnet Einstein das Auge für eine unbegriffliche ästhetische Wahrnehmung als Basis von Aussagen, die Anschauung nicht als Mittel mißbraucht, um „zum Begriff"[564] zu gelangen. Meier-Graefes Sehen renne dagegen „zu rasch in die Tinte" (W 2, 269). Einstein bekennt die theoretische Abhängigkeit von Hildebrand durchaus, obwohl er sich über dessen Werke selber mokiert: „Wie verkneife ich mir das eigentlich Plastische?" (W 1, 56). Er gebraucht den Terminus „Fernwirkung" oder „Reliefwirkung" mehrfach (W 1, 40, 51, 215, 216) oder er umschreibt das Fernbild-/Form-Prinzip z.B. als Gesetz des „einheitlich ruhenden Sehens" (W 1, 37) – es werden also Tast- oder Bewegungsvorstellungen wie beim Fernbild unterdrückt. Da hier Hildebrand zufolge physiologische bzw. ästhetische Gesetze herrschen, kann auch „Notwendigkeit" (W 1, 224) oder „Vorbestimmtheit" (W 1, 53: „vorgefaßte Art") des Sehens postuliert werden. Auch Heinrich Wölfflin nimmt 1915 zwar nicht namentlich, aber doch deutlich auf Hildebrand Bezug, vor allem bei seiner ständigen Berücksichtigung der Bildschichtung:

---

558 Vgl. ders.: Über das Sehen des Menschen, S. 103ff. u. ders: Optisches über Malerei, S. 99ff.
559 Ders.: Handbuch der physiologischen Optik, Bd. 3, S. 10.
560 Ebd., S. 132.
561 Ebd., S. 14.
562 Ebd., S. 13.
563 Ebd.
564 Fiedler: Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, in: Schriften über Kunst, S. 50.

> Es gibt kein optisches Schema, das, nur aus eigenen Prämissen hervorgegangen, der Welt gewissermaßen wie eine tote Schablone aufgelegt werden könnte. Aber wenn man auch jederzeit so sieht, wie man will, so schließt das doch die Möglichkeit nicht aus, daß in allem Wandel ein Gesetz wirksam bleibe.[565]

Auch Wölfflins Gesetzesannahme verläßt sich im Grunde blind auf Hildebrand, denn seine eigene Forschung war ja weit mehr stiltypologisch bzw. entwicklungsgeschichtlich, kurz: deskriptiv orientiert denn wahrnehmungs- bzw. kunstpsychologisch[566]. Wenn Einstein in seinen „Anmerkungen zur neueren französischen Malerei“ 1912 behauptet: „Wir sind gewöhnt, Dinge plastisch vereinfacht zu sehen, gewissermaßen in der Erinnerung eine platte Photographie herzustellen“ (W 1, 119), so repetiert er in etwas modischer Fassung Hildebrands Gedankenexperimente zur Herstellung einer „einfachen Volumenvorstellung“:

> Um sich diese Vorstellungsweise recht deutlich zu machen, denke man sich zwei parallel stehende Glaswände und zwischen diesen eine Figur, deren Stellung den Glaswänden parallel so angeordnet ist, daß ihre äußersten Punkte sie berühren. Alsdann nimmt die Figur einen Raum von gleichem Tiefenmaße in Anspruch und beschreibt denselben, indem ihre Glieder sich innerhalb desselben Tiefenmaßes anordnen.[567]

In seinem ersten kunsttheoretischen Essay über den Maler Arnold Waldschmidt (er kannte ihn schon aus Karlsruhe) bekundet Einstein geradewegs den Offenbarungscharakter seiner Hildebrand-Rezeption:

> In einer Berliner Sezession vor zwei Jahren sah ich zum erstenmal eine Arbeit Waldschmidts, ein Grobrelief. [...] An dem Relief wurde mir offenbar, einem einzig gearteten Künstler gegenüber zu stehen, einer unerhört gezüchteten Begabung, die unbekümmert schafft. Mann und Frau; der Mann knieend im Profil, die Frau en face sitzend, das rechte Bein vorn aufgestützt. Das Relief ist allein schon eine Erfindung, das Relief en creux der Ägypter modern verarbeitet, zu einem neuen Stil umgeformt. Welch meisterliche Übersetzung der Figur in die Fläche, welch wundervolle Teilungen des Steins, welche Konterpunktik der Linien. Wie alles weise verteilt und geschichtet ist. (W 1, 37)

Ludwig Schmitt-Reute hingegen, Waldschmidts Lehrer, wird 1910 – ebenfalls nach Hildebrands bzw. Wölfflins Maximen – als „linearer Tektoniker, der sich malerisch aussprechen will“ (W 1, 47), kritisiert. Statt der malerisch mißlungenen Umsetzung einiger graphischer Entwürfe empfiehlt Einstein Schmitt-Reute – altklug – das „Relief en creux, wo sein [Schmitt-Reutes] plastisches Streben in der geschichteten Flächenaufteilung den gemäßen Ausdruck gefunden hätte“ (ebd.). Wilhelm Lehmbrucks Graphik wiederum wird gelobt, weil dieser „seine plastische Phantasie den Bedingungen des radierten Blattes anpaßt“ (W 1, 207). 1912, als Einstein mit größter Wahrscheinlichkeit schon vollendete Werke des frühen (analytischen) Kubismus gesehen hatte, wird Picassos Bildstruktur wiederholt als „architektonisch“ bezeichnet (W 1, 116, 119): auch eine Umschreibung des Reliefprinzips, dem ich mich zuwende.

2.1.4.2. Relief – Monument – Raum

Bereits Hermann von Helmholtz widmet dem Relief besondere Beachtung, weil dessen von den Künstlern empirisch entwickelte Regeln mit denen stereoskopischer Darstellung übereinstimmten;

---

565 Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 31.

566 Vgl. Gombrich: Norm und Form, S. 165 u. ders.: Art and Illusion, S. 31f.

567 Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, S. 74.

freilich gilt diese These nicht für jede Reliefart, Helmholtz hat wohl antike Vorbilder vor Augen. Er schreibt:

> Mit den hier betrachteten Erscheinungen, wobei zweiäugige Bilder von Objekten bei bald vermehrter, bald verminderter Konvergenz der Augen betrachtet werden, hängt auch die Möglichkeit zusammen, Reliefbilder der Objekte zu konstruieren, welche bei geringerer Entfernung und bei geringeren Tiefendimensionen als das Original doch den Eindruck des letzteren nach seinen wirklichen Formen und Dimensionen, seiner wirklichen Beschattung, und zwar nicht nur für monokulare, sondern selbst für binokulare Betrachtung nachahmen, indem sie annähernd auch dieselben Unterschiede beider Netzhautbilder herstellen, wie sie die Betrachtung des Originals selbst ergeben würde. Eben deshalb ist ein Reliefbild aus dem richtigen Standpunkt angesehen eine sehr viel vollkommenere Art der Nachahmung, wenigstens der Form des Objekts, als es das vollkommenste ebene Bild je sein kann. Es gehören dahin nicht nur die Basreliefs und Hautreliefs der Skulptur, welche menschliche Köpfe, Figuren und Figurengruppen darstellen, sondern auch Theaterdekorationen, welche Landschaften oder Zimmer, Kirchenportale, welche perspektivisch verkürzte Säulenhallen darstellen usw.[568]

Alois Riegl beobachtet insbesondere bei ägyptischer Architektur und Malerei einen Vorrang der Ebenenkomposition, „während der Raumkomposition augenscheinlich geflissentlich aus dem Wege gegangen“[569] werde. Die Pyramide als ägyptisches „Architekturideal“ erscheint Riegl eher als „ein Bildwerk, denn [als] ein Bauwerk“:

> Vor welche der vier Seiten immer der Beschauer sich hinstellt, sein Auge gewahrt stets bloß die einheitliche Ebene des gleichschenkeligen Dreiecks, dessen scharfabschließende Seiten in keiner Weise an den Tiefenausschluß dahinter gemahnen.[570]

Aus welchem Grund auch immer die Ägypter – wie Riegl schreibt – die „absolut tiefenlose Ebene“[571] als ideale Erscheinung deuteten, interessiert hier nicht[572], nur das ästhetische Phänomen als solches sei festgehalten: „Der Grund [die Abbildungsfläche] ist die Scheidewand, durch welche aller störende Raum hinter der augenfälligen Oberfläche der Figur einfach abgeschnitten wird.“[573] Das Rieglsche Ägypten-Theorem, das sich nahtlos in die Konzeption der physiologischen Optik fügte, entfaltete breite, ja gleichsam stilbildende Wirkungen. Nicht nur Worringer übernimmt es unbefragt[574], und zwar als Paradebeispiel für abstrahierende Tendenzen; Bernhard Hoetger z.B. – wie auch Einstein registriert (W 1, 50f.) – entwickelt selber einen ägyptisierend-plastischen Stil[575].

Behält man Einsteins Vorliebe für das relief en creux im Auge – vor allem in ägyptischer Ausführung – und weiß man um die Bedeutung der ivorischen Grebo-Masken, deren Augen reliefartig in Form eines Zylinders aus der Gesichts- bzw. Bildfläche herausragen[576], für die Entwicklung des Kubismus, so wird man Riegls Ausführungen in ganz besonderer Weise würdigen; er schreibt:

> Am deutlichsten gelangt dieses Sachverhältnis [der Ebenenprojektion des ägyptischen Kunstwerks] am Relief en creux zum Ausdrucke, an welchem der Grund als das höher Ausladende geradezu als das

568 Helmholtz: Handbuch der physiologischen Optik, Bd. 3, S. 270.
569 Riegl: Spätrömische Kunstindustrie, S. 96.
570 Ebd., S. 36.
571 Ebd., S. 96.
572 Vgl. Assmann: Viel Stil am Nil, S. 522.
573 Riegl: Spätrömische Kunstindustrie, S. 96f.
574 Vgl. Worringer: Abstraktion und Einfühlung, S. 70 u. 130f.
575 Vgl. Expressionisten [Katalog], S. 269f.
576 Vgl. Rubin: Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, SS. 28f., 312ff. u. Kahnweiler: L’Art nègre et le cubisme, S. 373f.

> Wichtigere erscheint; das Herausholen der Einzelform aus der stofflichen Urfläche ist niemals mehr in gleich eindringender Weise versinnlicht worden.[577]

Riegl fährt fort:

> Das gleiche Bestreben zeigt [...] die Rundfigur; hier war die Tiefe an sich trotz des öfter im Rücken angebrachten Pfeilers nicht mehr auszuschließen, aber sie macht sich dem Beschauer möglichst wenig bemerkbar; namentlich die Vorderfronten der Figuren (Brust) erscheinen oft völlig plattgedrückt.[578]

Diese Plattheit läßt sich mit Hildebrands Fernbild-Theorem „erklären". Gewiß ist weder dieses noch Riegls kunsthistorische Beschreibung schlicht und einfach auf Einsteins Kunstkonzeption zu übertragen; gleichwohl erfüllen sie beide eine wichtige Vermittlungsfunktion auf dessen Weg zum Kubismus und Primitivismus überhaupt. Hildebrands Reliefprinzip sensibilisiert und prägt Einsteins Begriff der Bildfläche als einer Projektionsebene, von der jede Tiefenillusion fernzuhalten sei. In der Herausarbeitung dieses Aspekts sieht Hermann Bauer das historische Verdienst des – wie zu sehen war – nicht immer unproblematischen Theoretikers Hildebrand:

> Hildebrands Relieftheorie ist geeignet, das Problem der Projektion zu erläutern. Der körperliche Gegenstand dieser Welt wird im Bild stets auf irgendeine Weise einer Projektion und einer Transponierung unterworfen. Gleichgültig, ob das Werk ein Bild ist, das stereometrisch oder planimetrisch ist, gemeißeltes Bild eines Herkules oder gemaltes Tafelbild einer Madonna, es ist ein Körper zum Bild geworden in Transponierungen oder Projektionen. Transponierungen sind: die Ersetzung der materiellen Substanz des bildgegenständlichen Körpers durch ein anderes Material der Bildenden Kunst.[579]

Mit der genau an diesem Aspekt ansetzenden Hildebrand-Rezeption ist freilich nur eine Komponente der Einsteinschen Entwicklung bezeichnet, die paradox genug erscheinen mag, denn die Ablehnung der Tiefendarstellung treibt das kubistische Gemälde ja geradewegs aus der Bildoberfläche heraus und gleichsam in die Höhe. Die Verluste an Tiefenwiedergabe, an Perspektivität wurden schon zeitgenössisch als Primitivierung verstanden, ein Vorgang, bei dem nicht nur schwarzafrikanische Kunst Modell stand, sondern – wie schon angedeutet – auch ägyptische, assyrische und melanesische. Hinsichtlich des Stilprinzips der Flächigkeit wäre auch die Rolle des Japonismus zu unterstreichen[580]. Volkskunst sowie die mittelalterliche Kunst – „Gotik" – genügen demselben „Kunstwollen", wie Riegl es nannte[581] und wie es von Worringer u.a. hundertfach fortgeschrieben wurde[582].

Wenn nun der kunstwissenschaftliche Diskurs – und so auch Wölfflin – die Fläche als „eigentliche Anschauungsform" [583] favorisierte und als Basiskategorie fixierte, so muß die Darstellung der Tiefe, die ja nicht einfach wegzudiskutieren ist, entsprechend aufschlußreich erscheinen. Worringer schreibt ganz in diesem Sinne:

> Während durch Projizierung auf die Fläche das Ding der Außenwelt verhältnismäßig einfach dem Fluß des Geschehens entrissen und für sich in seiner stofflichen Individualität und geschlossenen Einheit zur Anschauung gebracht werden kann, ist diese Absicht bei rundplastischer Darstellung ein Versuch mit

---

577 Riegl: Spätrömische Kunstindustrie, S. 97.

578 Ebd.

579 Bauer: Kunsthistorik, S. 52.

580 Vgl. Worringer: Abstraktion und Einfühlung, S. 91 u. Berger: Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, SS. 36, 58, 185ff., 200.

581 Riegl: Spätrömische Kunstindustrie, SS. 229, 393 u.ö.

582 Vgl. Worringer: Abstraktion und Einfühlung, S. 42.

583 Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 80.

untauglichen Mitteln, denn eine freiplastische Darstellung steht eigentlich ebenso verloren und willkürlich im Weltbild wie ihr Naturvorbild, das man eben im Stein verewigen wollte.[584]

Worringer folgert, daß die Rundplastik aufgrund ihrer Entproblematisierungsdesiderate auch „am stärksten die Merkmale einer sogenannten Stilisierung trägt“[585] – Stilisierung wohlgemerkt im Sinne von Abstraktion[586]. Worringer baut die Rieglschen Erklärungshypothesen einer ursprünglichen „Raumscheu“[587] zu einer kosmologisch dimensionierten Kunsttheorie aus:

Welches sind nun die psychischen Voraussetzungen des Abstraktionsdranges? Wir haben sie im Weltgefühl jener [primitiven] Völker, in ihrem psychischen Verhalten dem Kosmos gegenüber zu suchen. Während der Einfühlungsdrang ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Außenwelterscheinungen zur Bedingung hat, ist der Abstraktionsdrang die Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt und korrespondiert in religiöser Beziehung mit einer stark transzendentalen Färbung aller Vorstellungen. Diesen Zustand möchten wir eine ungeheure geistige Raumscheu nennen. Wenn Tibull sagt: primum in mundo fecit deus timor [sic], so läßt sich dieses selbe Angstgefühl auch als Wurzel des künstlerischen Schaffens annehmen.[588]

Carl Einstein klammert diesen gleichsam tiefen-analytischen Aspekt keineswegs aus, behandelt ihn jedoch ganz formalistisch. Das Motiv der Welt- oder Todesangst erscheint bei Einstein erst im Kontext der surrealistischen „Metamorphose“ wieder – ob im Rückgriff auf Worringer, scheint zweifelhaft. Psychologisierung – auch der Tiefe – definiert Einstein bis über die „Negerplastik“ hinaus als Formfehler, den er zugleich – in kritischer Absicht – mit dem Begriff „Literarisierung“ belegt. Schon in seinem ersten Kunstessay über Arnold Waldschmidt heißt es:

Waldschmidt vermeidet das Porträtartige bewußt und folgerichtig, das von der Form ablenkt und Teile allzu sehr betont. [...] Er gibt keine Literatur-Psychologie, sondern restlose Darstellung des Gesamtorganismus, keine Analyse, sondern kontinuierliche Einheit. (W 1, 39)

In Analogie zum bildnerischen Porträtierungs- und Psychologisierungsverbot ist Einsteins Kritik am anekdotischen Erzählen zu sehen, die ich oben schon erwähnte (vgl. W 1, 127). Psychologie wirke „formauflösend“ (W 1, 42).

Erinnern wir uns, wie Einsteins „Bebuquin“ mit dem Problem der Totalität fertig wird („fertig“ auch kompositorisch verstanden), und ich habe auch schon darauf hingewiesen, daß die ästhetischen Versuche des frühen Einstein im Bereich der Literatur und der bildenden Kunst erheblich differieren. 1910, also ein Jahr nach Abschluß des „Bebuquin“, beschreibt Einstein ein Gemälde Arnold Waldschmidts, das „die monumentale Lösung des Impressionismus gibt“ (W 1, 39), betitelt „Der Pflüger mit dem Stier“:

Nichts erinnerte hier an Natur, kein Strich ist unmittelbar vom Modell hereingenommen und darum ist dies Werk vollendeter Totalorganismus, der auf nichts Außenstehendes hinweist. Ein nackter Mann in funkelnder Intensität, der in harter Arbeit den Boden zwingt; vor ihm die Masse, der Stier, den Kopf am Boden. Ein Symbol vielleicht, aber durchaus ins Sichtbare bezwungen. (W 1, 39)

Man braucht nicht erst Waldschmidts Rolle im Dritten Reich zu kennen, um den „unerbittlichen Heroismus“ (ebd.), mit dem hier gestaltet und geschildert wird, als faschistoid zu interpretieren. Die

584 Worringer: Abstraktion und Einfühlung, S. 123.
585 Ebd.
586 Vgl. ebd., S. 86.
587 Ebd., S. 49.
588 Ebd.

Kategorie der Totalität, wie sie bis 1915 von Einstein gebraucht wird, kehrt in Waldschmidts eigenen Worten zu Hitlers Geburtstag 1933 wieder:

> Man kann in der deutschen Geschichte so weit zurückdenken, wie man will, nie hat es eine Zeit gegeben, in der größte Aufgaben auf allen Gebieten in so völliger Freiheit gegeben wurden wie in dem heutigen Deutschland. Da nun aber das Wesen der Freiheit darin besteht, daß eine Kraft vorhanden ist, die nach Freiheit ringt, so ist die machtvolle Erhebung Deutschlands im Gegensatz zu den stickigen Windstillen der liberalistischen Staaten ein orkanartiger Kraftstrom, der alle Schichten des deutschen Volkes durchpulst und dadurch auch alle geistigen und seelischen Kräfte entfacht. Eine solche Totalität des Lebenswillens ist aber Kultur, und zwar Kultur im höchsten Sinne, bei der es völlig nebensächlich ist, ob sie durch eine endgültige und restlich geschliffene Formengebung repräsentiert wird.
> Ja, im Gegenteil, die Chaos bewältigende Größe der Schöpferkraft trägt so viel lebendigen Wechsel in sich, so viel stürmende Wucht, hat noch so viel ursprüngliche Impulse, daß sie sich nicht mit Dingen aufhalten kann, die erst das Ergebnis einer langen Kette kontemplativ lebender Generationen sein können.[589]

Man darf den Einsteinschen Waldschmidt-Essay nicht als Jugendsünde relativieren, denn in seinem Bekenntnis zu Paul Claudel 1913 wird deutlich, welche Analogie Einstein zwischen bildender Kunst und Literatur – „Bebuquin“ als „Vorspiel“ verstanden – herzustellen gedachte: „Das Mysterium [hier das katholische] ist die monumentale Form des Dramas.“ (W 1, 201) Als literarische Großform wäre neben dem katholischen Monumentaldrama Claudels auch das „lange Gedicht“ (W 1, 31) – das Stefan George nicht leiste – zu nennen. Während es die Einsteinsche Schriftstellerei trotz der genannten Vorbilder nur bis zum Präludium (als Gattungsbezeichnung) bringt, finden jedoch in seiner Kunstkritik Form und Totalität im Begriff der Monumentalität zusammen. Diese wird auch als „große Form“ (W 1, 36; vgl. 44) definiert. Die „monumentale Lösung“ der Décadence (W 1, 39) bleibt kein Endziel, die „Zeit der großen synthetischen Kunst“ (W 1, 36) – so emphatisch von Einstein begrüßt – ging zwar nicht spurlos vorüber, aber die soziokulturelle Evolution mitsamt des Einsteinschen Diskurses diversifizierte ihre Komponenten, rückte sie auseinander. Der Zusammenschluß von Übermenschentum und Monumentalität – den Einstein 1926 als „mißglückten Versuch“ (K 1, 110) wertet – die Synthese von Barbarentum und Totalität zerfiel – glücklicherweise. Primitive Skulptur und faschistische Monumentalplastik scheinen nichts miteinander gemein zu haben; dennoch läßt sich etwa in Leni Riefenstahls Nuba-Photographien[590] der Nachkriegszeit der gemeinsame Ursprung von Völkischem und Primitivem noch unmittelbar erkennen. Auf Einsteins Konzeption des Mythos um 1930 ist zurückzukommen.

Der Einsteinsche Diskurswandel, der ihn von der nationalen „Synthetik“ abbrachte, soll hier nur im Bereich der bildenden Kunst, der Plastik insbesondere, gezeigt werden. Bei aller Verehrung der Hildebrandschen Formästhetik meldet Einstein doch schon früh einen spezifischen Vorbehalt an. Zu oft, schreibt er 1911, scheine Hildebrands „leitender Gedanke“ zu sein, „das eigentlich Plastische“ (W 1, 56) zu vermeiden. Gewiß tendiert Einstein zu diesem Zeitpunkt noch zu einer monumentalistischen Kunstkonzeption, und er hätte und hat auch die sich aus Fernbild- und Relieftheorie Hildebrands ergebende Stilisierung der Plastik nicht in Abrede gestellt. Aber er folgt einer – gewiß modischen – Neuwertung des Kubischen, vermutlich von der 1908 in Paris erfolgten Prägung des Begriffs „cubisme“[591] inspiriert. In Hildebrands „Problem der Form“ manifestiert sich eine wahrhafte Kubo-Phobie, die natürlich nur die normative Auslegung des physiologischen Fernbild-Theorems verbirgt:

---

[589] Waldschmidt: zit. in: Wulf: Die Bildenden Künste im Dritten Reich, S. 88.

[590] Vgl. Riefenstahl: Die Nuba von Kau.

[591] Vgl. Vauxcelles: Georges Braque in der Galerie Kahnweiler, in: Der Kubismus, hg. v. Fry, S. 58.

> [...] die Flächen, in denen das Runde der Figur als Bild erscheint und untergebracht ist, bilden [...] einen ideellen Raum, dessen Grundriß eine klarseitige Form, ein Rechteck von größerer oder geringerer Tiefe ist. Ist dies nicht der Fall, so stellt sich die Figur immer weniger als klare Bilderscheinung dar, und wir suchen jede Ansicht, weil sie nie abgeschlossen erscheint, durch die folgende aufzuklären, und werden dadurch um die Figur herumgetrieben, ohne ihrer jemals, als einer eigentlich sichtbaren, habhaft werden zu können. Man ist dann mit der Darstellung um kein Haar weiter gekommen, denn die Plastik hat nicht die Aufgabe, den Beschauer in dem unfertigen und unbehaglichen Zustande gegenüber dem Dreidimensionalen oder Kubischen des Natureindrucks zu lassen, indem er sich abmüht, eine klare Gesichtsvorstellung sich zu bilden, sondern sie besteht gerade darin, ihm diese Gesichtsvorstellung zu geben und dadurch dem Kubischen das Quälende zu nehmen. So lange eine plastische Figur sich in erster Linie als ein Kubisches geltend macht, ist sie doch im Anfangsstadium ihrer Gestaltung, erst wenn sie als ein Flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form, d.h. eine Bedeutung für die Gesichtsvorstellung.[592]

Der sachliche Gehalt der Hildebrandschen Aussage wird sowohl von Wölfflin als auch von Einstein akzeptiert. Allerdings vermeidet ersterer in der Paraphrase des obigen Zitats – man könnte sagen: sorgfältig – Hildebrands Präferenzen, insbesondere den Begriff „Kubus“; Einstein dagegen wendet diesen in der „Negerplastik“ ganz ins Positive, und er proklamiert: „Die Vorstellung des Kubischen als Form – nur hiermit hat es die Plastik zu schaffen [...]“ (W 1, 256). Das wendet sich gleichsam Wort für Wort gegen Hildebrand, der schreibt: „Ein Körper wird nicht stärker kubisch dadurch, daß seine Form bestimmter wird.“[593] Auch die von Hildebrand und Riegl unterstellte „Raumscheu“ der Primitiven, wie sie Worringer behauptet hatte, wird wenige Jahre nach Wölfflins und Einsteins gleichzeitiger Reaktion (1915) bestritten. Ludwig Coellens Beitrag über den „Kubismus der Ägyptik und seinen Bezug zum Expressionismus“ (1918) ist bereits programmatisch betitelt; hier heißt es:

> Diese [Worringersche] Theorie ist in jeder Hinsicht unhaltbar. Der ägyptische Stil gründet sich nicht auf eine Scheu vor dem Kubischen, sondern gerade der volle Ausdruck des Kubischen ist sein primärer Erzeugungsgrund.[594]

Die Neuwertung des Kubus-Begriffes – man braucht nicht auf Cézannes berühmtes Dictum zurückzugehen (vgl. W 1, 119) – hebt einerseits eine Blockade des ästhetischen Diskurses auf: das Einheits- und Einheitlichkeitsgebot von Gegenstand bzw. Gegenstandswahrnehmung. Max Imdahl hat das „Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen“ bei Cézanne, Braque und Picasso im Detail untersucht. Er zeigt auf, wie erst – bei Cézanne – die prinzipiell mögliche Alternative „zwischen sehendem und wiedererkennendem Gegenstandssehen“[595] zugunsten ersterem entschieden wurde und wie sich dann die Kubisten auch vom (mimetischen) Gegenstandsbezug lösten[596]. Diesen Schritt vollzieht Einstein zwischen 1912 und 1915 theoretisch nach. Während in einem Kommentar zur Sezession 1911 Cézanne und Marées noch gleichgeordnet werden (W 1, 53), erweisen sich ihm Cézannes malerische Errungenschaften als evolutionär fruchtbar. Nicht nur die Schaffung, sondern auch die Anerkennung einer nicht-monumentalen Lösung der plastischen Décadence, einer nicht-monumentalen Gestaltung von Totalität bedurfte einer gewaltigen kreativen wie intellektuellen Anstrengung, und Einstein aktiviert für seine Theoriebildung denn auch, was ihm an religiösen Zwangsvorstellungen verbleibt, vor allem die der Unbedingtheit, Gewalt, Geschlossenheit und Totalität (bes. W 1, 252f.). Deswegen ist in der „Negerplastik“ auch das Kapitel „Religion und afrikanische Kunst“ dem über „Kubische Raumanschauung“ vorgeschaltet. Die Häufigkeit des

---

592 Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, S. 71f.

593 Ebd., S. 166.

594 Coellen: Der Kubismus der Ägyptik und sein Bezug zum Expressionismus, S. 278.

595 Imdahl: Cézanne – Braque – Picasso, S. 325.

596 Vgl. ebd., S. 326.

Modalverbes „müssen“ oder synonymer Ausdrücke im Übergang vom einen zum anderen Kapitel belegen diesen Zusammenhang aufs deutlichste. Nicht nur „muß“ die Raumanschauung, die ein religiöses Negerkunstwerk aufweist, „gänzlich den kubischen Raum absorbieren und ihn vereinheitlicht ausdrücken“ – „Perspektive oder die übliche Frontalität sind hier verboten, sie wären unfromm“ (W 1, 254) –, auch die „starke Verselbständigung der Teile“ (W 1, 252) der in Frage stehenden Plastik ist „religiös bedingt“ (ebd.) – sie werden nicht vom Beschauer, sondern vom Werk selber aus empfunden. Dieses Argument indessen ist nur stichhaltig, wenn man eben doch ein Fortwirken der physiologischen Fernbild- und Reliefkonzeption Hildebrands unterstellt. Einstein blendet diesen Widerspruch aus, indem er eingangs des vierten Kapitels („Kubische Raumanschauung“) nonchalant feststellt: „Wir können nun gänzlich von dem metaphysischen Korrelat absehen, da wir es als selbständigen Mitfaktor auszeichneten und wissen, daß gerade aus dem Religiösen eine abgelöste Form gefolgert werden muß.“ (W 1, 254) Im Grunde verschweigt Einstein überhaupt, daß er in der „Negerplastik“ einfach zwei seiner wirkungsmächtigsten Bildungserlebnisse – Metaphysik und Ästhetik – an einem relativ ungeeigneten Objekt zur Deckung bringt, ja zwingt, er vertuscht also den Biographismus seiner Theoriekonzeption. In der Tat leistet aber nur das Strukturmuster des Reliefs, wie es Hildebrand aus dem Fernbildprinzip entwickelt hatte, die Organisation der plastischen Komponenten, wie sie Einstein definiert:

> Die Teile dürfen [...] nicht materiell und malerisch dargestellt werden, vielmehr so, daß die Form, wodurch sie plastisch werden und die naturalistisch in dem Bewegungsakt gegeben ist, in eines fixiert und simultan sichtbar werde. Das heißt, jeder Teil muß plastisch verselbständigt und so deformiert sein, daß er die Tiefe absorbiert, indem die Vorstellung, wie er von der entgegengesetzten Seite erschiene in die frontale, jedoch dreidimensionell funktionelle, hereingearbeitet ist. Also jeder Teil ist ein Ergebnis der formalen Vorstellung, die den Raum als Totalität und vollständige Identität des Einzeloptischen und der Anschauung schafft [...]. (W 1, 258)

Wenn also Einstein einerseits schreibt, daß die „Tiefe als Totalität“ (W 1, 260) sichtbar werden muß und andererseits jede „Tiefenillusion“ (W 1, 254) verbietet, so ergibt das keinen Widerspruch, denn es ist ja gerade die reliefartige Zentrierung der Plastik „nach einer Seite“ (W 1, 258), die das „Kubische als Totales“ (ebd.) unverstellt gibt. Es handelt sich jedoch gewissermaßen um ein „umgekehrtes“ Relief, so wie es die frühen Werke des analytischen Kubismus oder die bereits erwähnte Grebo-Maske verkörpern. Totalität wird damit zu einer formalen „Resultante“ (ebd.), wie es Einstein ausdrückt, sie wird tektonisch herstellbar und beherrschbar im kubistischen Verfahren: „Der Beginn eines durchaus modellierenden Sehens ist gegeben.“ (W 1, 119) Einstein überwindet mit dieser Theorievorgabe aber auch sein eigenes monumentales Formprinzip. So schreibt er in der „Negerplastik“:

> [...] das Kubische muß in der Unterordnung der Ansichten als tektonisierte Intensität sich darstellen. Hierbei ist der Begriff des Monumentalen zu berühren. Diese Auffassung gehört wohl Zeiten an, die jeder Anschauung ermangelnd, ihre Arbeiten ellenmäßig ausmaßen. Da Kunst es mit Intensivem zu schaffen hat, fällt Monumentalität als Größe weg. (W 1, 258)

Weder der afrikanische Schnitzer noch der kubistische Bildhauer stellen ihr Werk als Raumkonstrukt in den Raum[597]. Indem der Plastiker jedoch über die Masse, sein Material, verfügt, formt er Raum. Das Dreidimensionale wird als Form ausgeprägt, es ist nicht mehr unspezifizierte räumliche Masse (vgl. W 1, 254f.). Form absorbiert Raum, wie es Einstein gerne ausdrückt (W 1, 254, 258). Diese neue ästhetische Raumkonkretisation setzt das Kantsche Paradigma des Apriori-Raums außer Kraft, und damit die gesamte Abbildtheorie seit der Antike, und nicht nur diese. Die „Raumbildung“ oder

---

597 Vgl. Heymer: Die Erfindung der Figur, S. 72.

„Raumerzeugung“ durch den Künstler, wie Einstein nicht müde wird zu betonen (u.a. K 1, 31, 172), macht jenen zu einem alter deus, d.h. es geht Einstein nicht nur um die „bildkonstruktive Freiheit“ (K 1, 62), sondern um menschliche Selbstbestimmung. In „Georges Braque“ faßt Einstein später zusammen, was als Einsicht bei ihm um 1914/15 zum Durchbruch kam:

> Einmal mußte man darauf stoßen, daß der Raum nichts Festes, sondern ein Geschehen, ein Erleiden, ein Tun bedeutet, und lediglich eine bequeme Abkürzung und Schematisierung vielfältigen Erlebens ist. Doch das Sehen war zu ungeheuerlicher Pedanterie erstarrt, und trotz allen Variantenspiels mit sekundären Mitteln blieb der Raum fest und substantiell, ihn selber, Schoßhund und „flic“ zugleich, wagte man nicht anzufassen oder optisch zu bezweifeln. Von alter Mathematik besessen, wähnte man ihn homogen, kontinuierlich, unendlich. Damit solches möglich sei, bedurfte man eines platonischen Monstre, nämlich des unbewegten, erlebnislosen, entpsychisierten Betrachters [...]. Dessen Figur war stabil, seine Seele war zur immergleichen Vernunft beschränkt; war die Schöpfung konstant, so bedeutete Revolte Wahnsinn; so galt nur, jene abzubilden, sie abzuändern, wäre sinnlos gewesen.“ (W 3, 254)

2.2. Der Weg zum Kubismus (1915-1925)

2.2.1. Die Wende zur Primitive

2.2.1.1. Das „Loch im klassizistischen Schönheitskanon“

Die kleine Monographie zur „Negerplastik“ von 1915 (in zweiter Auflage 1920) stellt nicht nur einen ersten Höhepunkt in Carl Einsteins theoretischem Werk dar, sondern ebenso einen Höhepunkt in der modernen Ästhetik überhaupt. Sie hat dem dreißigjährigen Autor zurecht internationales Renommee verschafft – auch wenn ihre zeitgenössische Rezeption keineswegs leicht zu dokumentieren ist. Daß Theorie- und Textgenese unerklärt bzw. in ein verklärendes Licht getaucht blieben, tut unserer Wertung indessen keinen Abbruch. Einstein *hat* in einem Akt interkultureller Kommunikation bis dato ohnegleichen der Beschäftigung mit primitiver Kunst zur diskursiven Positivität verholfen. Dieser Schritt bedurfte einer gewissen Radikalität, die heute nur noch schwer vorstellbar ist. Es war also ein gewaltiger Schritt für den „kleinen rundlichen Mann“[598] – und die Anspielung auf die Mondlandung Neil Armstrongs gibt in der Tat den Maßstab an, an dem Einsteins „Entdeckung“ von Kunst und Kultur des „Schwarzen Kontinents“ zu bemessen ist.

Zwar war Einsteins Wertung, ethnologisch gesehen, „flou“, wie Michael Leiris 1967 fachmännisch bemerkte[599], dabei aber nicht bedachte, wie wenig bis 1915 und darüber hinaus gerade die Ethnologie der Negerplastik gerecht geworden war[600]. Niemand wird heute bestreiten, daß Einstein in der Tat keine zureichende Theorie afrikanischer Kunst liefert. Sein Text verweist mehr auf kubistische Objekte seiner Gegenwart, denn auf die im Abbildungsteil vorgeführten und scheinbar so archaischen

[598] Cahén: Der Weg nach Versailles, S. 12.

[599] Vgl. Leiris u. Delange: Afrique noire, S. 14.

[600] Vgl. Frobenius: Stilgerechte Phantasie; ders.: Die Masken und Geheimbünde Afrikas, S. 201ff.; ders.: Die bildende Kunst der Afrikaner.

Skulpturen. Einsteins „Negerplastik“ ist jedoch nicht nur kubistisches Manifest[601]. Da um 1915 – zumal in Deutschland – weder Kubismus noch Primitivismus hinreichend bekannt und definiert waren, mußte dieser Manifestcharakter zum einen latent bleiben, obwohl schon die Verlagsankündigung der „Negerplastik“ in der „Aktion“ den Sachverhalt auf den Begriff bringt: Einstein argumentiere „auf der Basis prinzipieller kubistischer Anschauungen“[602]. Zum anderen stieß Einstein soweit in unbekanntes Terrain vor, hypostasierte einen so außergewöhnlichen – anomalen – Gegenstand, nämlich „Neger-Kunst“, daß seine Thesen wissenschaftlich, und d.h. immer: mit den Mitteln der vorfindlichen, vorherrschenden Wissenschaft, kaum zu bewerten waren. Es ist allerdings normal, daß im Augenblick des Paradigmawechsels alle Wertungen versagen[603]. Die Kategorien des Eigenen und des Fremden, des Schönen und des Difformen, des Progressiven und des Regressiven, des Modernen und des Primitiven kollabieren in einer historischen Krise, der allenfalls noch das Rinascimento als Überwindung des mittelalterlichen Weltbildes zu vergleichen ist. Doch diese Archaik im eigenen Haus war weitaus bedrohlicher, ist sie doch analog zum deutschen Bekenntnis zum „Barbarentum“ im Ersten Weltkrieg und nach 1933.

Freilich – auch Einsteins Schrift hat ihre Vorläufer, hat ihr Bekanntes. Im Kontext der Moderne kommt ihr ohne Zweifel die Bedeutung zu, die Johann Joachim Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ 1755 für die deutsche Klassik erlangt hatten. Wie schon Hermann Hesse in einer der ersten Besprechungen der „Negerplastik“ erkannte, durchbricht der Einsteinsche Text jedoch den „klassizistischen Schönheitskanon“ (zit. W 1, 506), der sich in direkter Linie vom „heiligen“[604] Winckelmann herschreibt. Daß aus heutigem Gesichtspunkt Einsteins *und* Winckelmanns Grundannahmen anfechtbar sind, braucht uns vorab nicht zu bekümmern. Von historischer Relevanz erscheint zunächst nur Einsteins Ästhetizitätspostulat selber, hatte doch Wilhelm Worringer 1911 bei seinem Rehabilitationsversuch der Gotik – als deutscher, innerkultureller Primitive – den Gebrauch des Terminus „Ästhetik“ überhaupt verworfen. Was man so benenne, sei „im Grunde nicht anderes als eine „stilpsychologische Interpretation des *klassischen* Stilphänomens“[605]. Worringers – kritische – Orientierung am Begriff der Schönheit ist freilich nur ein akademisches Scheingefecht. Seine Fixierung ist weder sachlich noch geschichtlich notwendig. Sie spiegelt lediglich, was das „Historische Wörterbuch der Philosophie“ seit Friedrich Wilhelm Schelling konstatiert: „Der ästhetische Begriff der Kunst und die empirisch wirkliche Kunst beginnen auseinanderzutreten.“[606] Diese Spaltung des ästhetischen Diskurses wird nach 1900 provoziert durch rigide Traditionsbildung bzw. -bindung der Gesellschaft und ihrer zuständigen Wissenschaften (Philosophie, Kunstgeschichte usw.) einerseits, durch einen künstlerischen Akademismus andererseits. „Cubisme, das ist Sehen ohne Vorurteile [...]“ (W 2, 236), schreibt Carl Einstein.

Nicht nur definierten schon Griechen und Römer ihren Schönheits- und Kunstbegriff rein ethnozentrisch, ja imperial; die europäische Kultur im ganzen war bis ins 20. Jahrhundert hinein eine

---

601 Vgl. Kiefer: Carl Einsteins „Negerplastik“ u. ders.: Fonctions de l’art africain dans l’œuvre de Carl Einstein.

602 Die Aktion, mehrmals ab Jg. 5, Nr. 20/21 (15. Mai 1915), o. S.; am 1. Mai (Nr. 18/19) wurde die „Negerplastik“ als „ soeben erschienen“ annonciert.

603 Vgl. Kuhn: The Structure of Scientific Revolutions, S. 77ff.

604 Schlegel: Ideen, in: Kritische Schriften, S. 101.

605 Worringer: Formprobleme der Gotik, S. 5.

606 Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Ritter u. Gründer, Bd. 1, Sp. 570.

„Kultur ohne echte Alternativen“[607]: „ethnocentrism [...] bounded the outlook of Greco-Roman scholars that they mesured the lifestyle of other peoples in relation to the framework of their own national interests.“[608] In Carl Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts“ von 1926 ist der Traditionsbruch besiegelt. Einleitend heißt es hier – mit deutlicher Bezugnahme auf den Winckelmann-Klassizismus:

> Einmal mußte der zu lange aufgesattelte Schönheitsbetrieb, der in den Bezirken herkömmlich professoraler Malerei abgetrabt war, niederbrechen vor den neuen malerischen Erfahrungen und Erlebnissen, die in ererbtes Schema einzuordnen unmöglich war. [...] Die Ewigkeit stiller Größe hatte zu lange gelächelt, und was zumeist von ihr blieb, war das einfältige Gebaren bequemer mißverstehender Philologen. (K 1, 9)

Das Aus-der-Ordnung (der gewohnten oder herrschenden Ordnung)-Rücken des Diskurses vollzieht sich bei Einstein nicht durch eine neuartige „epistemische Wahl“[609], wie etwa Umberto Eco einen Paradigmawechsel beschreiben würde. Nicht nur widersprach – und widerspricht – die Wertung afrikanischer Objekte als Kunst wissenschaftlichen Kriterien, sondern Einstein setzt auch gar nicht wissenschaftlich-intentional an. Er macht die Negerplastik zum Thema eines *ästhetischen* Diskurses, und dieser innovative Wissensrahmen stilisiert auch seinen Gegenstand, prägt ihn um. Das Ästhetische wird dabei zum Medium eines radikalen Erkenntnisprozesses, von Fremderkenntnis, zu der die rationalen Wissenschaften nicht mehr imstande waren. Die epistemologische Funktion von Ästhetizität wird in Kapitel 2.2.1.4 weiter untersucht werden. Ich halte hier lediglich fest: Die „Unschärfe“ – sprich: Primitivierung –, die beim Diskurswandel zunächst entsteht, erweist sich bei aller Problematik als emanzipatorische Errungenschaft, als Zerbrechen von im Diskurs kristallisierten Machtstrukturen. Damit bringe ich auf den Begriff, was Einstein 1919 zumindest postulierte: „Primitive Kunst: Ablehnen der kapitalisierten Kunstüberlieferung. Europäische Mittelbarkeit und Überlieferung muß zerstört, das Ende der formalen Fiktionen festgestellt werden.“ (W 2, 20) Allerdings gilt für den Diskurs im besonderen, was Wilhelm von Humboldt schon 1830 für das Verhältnis von Mensch und Sprache allgemein behauptet:

> Durch denselben Act, vermöge dessen er [der Mensch] die Sprache aus sich herausspinnt, spinnt er sich in dieselbe ein, und jede zieht um das Volk, welchem sie angehört, einen Kreis, aus dem es nur insofern hinauszugehen möglich ist, als man zugleich in den Kreis einer anderen hinübertritt.[610]

Einsteins misreading[611], d.h. sein produktives Mißverständnis primitiver Kunst ist daher nicht partiell zu falsifizieren („Hier irrte Einstein...“). Man hätte nicht nur den Kubismus, ja die gesamte Moderne in Frage zu stellen, sondern einen geschichtlichen Prozeß aufzuarbeiten, der nun einmal so – right or wrong – abgelaufen ist bzw. noch abläuft. Der archimedische Ort einer totalen Modernismus/Primitivismus-Kritik ist – auch in der Postmoderne – noch nicht gefunden. Ihr ideologischer (und nur scheinbar methodologischer) Aufwand wäre gefährlicher als ein differenzierendes (dekonstruktives) Nachzeichnen und Nachvollziehen des Einsteinschen Diskurses. Es wäre die Hybris einer überhistorischen Vernunft, einer Logozentrik, der seit Nietzsche widersprochen wurde, deren Ruin sich das 20. Jahrhundert aber selbst zuzuschreiben hat.

Der Zivilisationsprozeß, der sich in Einsteins frühem Werk spiegelt und den dieses mit auf den Weg bringt, vollzieht sich nicht schlagartig, nicht auf einmal und gleichsam total; vor allem treten

---

607 Himmelmann: Utopische Vergangenheit, S. 42.

608 Voget: A History of Ethnology, S. 4.

609 Eco: Einführung in die Semiotik, S. 122.

610 Humboldt: Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts, in: Werke, Bd. 3, S. 434.

611 Vgl. Bloom: A Map of Misreading u. A Dictionary of Modern Critical Terms, hg. v. Fowler, S. 204.

auch die verschiedenen Bedeutungsaspekte des Vorgangs sukzessive ins Bewußtsein. Der Initiator des Diskurses selbst durchläuft verschiedene Einstellungen zu eben diesem, ja er wird am Ende Opfer der „Geister", die er rief oder zumindest mit heraufbeschworen hat. Die erste der vier oder fünf deutlich unterscheidbaren Phasen der Einsteinschen Afrika-Rezeption steht im Zeichen der Ästhetisierung der afrikanischen Kunst, d.h. ihrer Qualifizierung zur Kunst überhaupt. Die anderen im zeitlichen Abstand von fünf bis sieben Jahren aufeinanderfolgenden Etappen seien im Vorblick zumindest benannt: Ethnologisierung/Politisierung, Integration fremdkultureller Denkformen (Ethnologie des Weißen), Kritik der „Neoprimitive" (gemeint: des Faschismus). Carl Einsteins Schrift realisiert jedoch nicht nur einen Diskurswandel bzw. hebt ihn ins Bewußtsein, seine „Negerplastik" erscheint auch biographisch und produktionsgeschichtlich relativ unvermittelt (es war also kein „reifes" Werk), auch wenn sich der Eindruck ihrer Unvermitteltheit zum Teil avantgardistischer Rhetorik verdankt. In Einsteins vor 1915 publizierten Essays und Texten deutet so gut wie nichts darauf hin, daß er seinen Begriff von Primitivismus gerade auf schwarzafrikanische Plastik anzuwenden und an ihrem Beispiel zu elaborieren gedenkt. Gewiß schreibt er 1910: „Die Babylonier, Ägypter, die frühen Griechen, Giotto, die Primitiven sind uns die entscheidenden Künstler geworden." (W 1, 37) Dem zeitgenössischen Sprachgebrauch zufolge kann er mit dem letztgenannten Begriff aber alles andere als afrikanische Kunst gemeint haben, etwa die italienischen „primitivi" des 14./15. Jahrhunderts[612]. Seine Vorstellung von Primitivität ist zumindest noch völlig unspezifiziert; sie umfaßt im Prinzip alles, was nicht zur Renaissance-Tradition, zur „Renaissanceplatitüde" (kb, 7) gehört. In seiner bekannten Dissertation von 1908, „Abstraktion und Einfühlung", hatte Worringer zumindest die „'Kunstleistungen' afrikanischer Naturvölker"[613] evoziert – obgleich nur in pejorativer Anführung –, so daß man sie im folgenden Zitat als mitangesprochen betrachten darf. In einem „entwicklungsgeschichtlichen" Aperçu zur modernen Kunst notiert er 1911:

> Dieser Erwachsenenhochmut des europäischen Kulturmenschen aber beginnt heute wankend zu werden und der wachsenden Einsicht in die elementare Großartigkeit primitiver Lebens- und Kunstäußerung zu weichen. Aus derselben Notwendigkeit heraus, aus der wir den jungpariser Synthetisten und Expressionisten ein williges Verstehen entgegenbringen, ist in uns ein neues Organ lebendig geworden für die primitive Kunst. Wie selbstverständlich erscheint es uns heute, daß der Stilcharakter dieser primitiven Kunst nicht durch ein unentwickeltes Können, sondern durch ein andersgerichtetes Wollen bedingt ist [...].[614]

Gerade Worringers Behauptung der Selbstverständlichkeit dieser Annahme beeinträchtigt, ja hindert die ausschließliche Identifizierung von primitiver und afrikanischer Kunst. Worringer publiziert 1911 seine „Formprobleme der Gotik". Der „gotische Mensch" ist ihm also Exempel des Primitiven, und es hat ja auch in der Folgezeit nicht an Versuchen gefehlt, Gotik und Expressionismus auf einen Nenner zu bringen. Ja, auch Einstein experimentiert mit dem Begriff, und deutlich wohl im Anschluß an Worringer: 1912 erinnern ihn Picassos „tektonisierte Gebilde" (W 1, 116) an die Gotik, und in einem anderen Aufsatz desselben Jahres bezeichnet er dessen Werke als „komplizierte Gotik" (W 1, 119). Noch 1913 rühmt er die Gotiker als „Vorfahren" der Kubisten (kb, 7). Wenn aber Einstein von Worringer gelernt hat, wie Rhys W. Williams mit gewissem Recht behauptet[615], dann sicher nicht im Hinblick auf die Negerplastik. Worringer schreibt nämlich hierzu klar und deutlich in seiner Dissertation:

---

612 Vgl. Dizionario della critica d'arte, hg. v. Grassi u. Pepe, Bd. 2, S. 427ff.

613 Worringer: Abstraktion und Einfühlung, S. 90.

614 Ders.: Eintwicklungsgeschichtliches zur modernen Kunst, in: Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark, S. 20.

615 Vgl. Williams: Primitivism in the Works of Carl Einstein, Carl Sternheim and Gottfried Benn u. ders.: Carl Einsteins „Negerplastik" im Kontext, S. 9.

> Daß die meisten Naturvölker, die zudem vom Standpunkt der heutigen Wissenschaft aus betrachtet nicht Völker im Kindesalter, sondern rudimentäre entwicklungsunfähige Überbleibsel des Menschengeschlechts aus früheren längstvergangenen Kulturperioden sind, trotz des gerühmten Naturalismus ihrer Darstellungen keine eigentliche künstlerische Begabung und deshalb auch keine künstlerische Entwicklung aufzuweisen haben, übersieht man.[616]

Einstein setzt sich in der „Negerplastik" – sehr verhüllt zwar – mit Worringer auseinander. Er meidet einerseits signifikanterweise dessen Psychologismus und versucht andererseits entschieden, die Applikation des Worringerschen Abstraktionsbegriffes[617] auf die primitive Kunst zu widerlegen[618] bzw. auf die Moderne festzulegen:

> Üblicherweise bezeichnet man die Bemühungen dieser Maler [der Kubisten] als Abstraktion, wiewohl sich nicht leugnen läßt, daß nur mit einer ungeheuren Kritik der verirrten Umschreibungen man sich einer unmittelbaren Raumauffassung nähern konnte. Dies jedoch ist wesentlich und scheidet die Negerplastik kräftig von solcher Kunst, die an ihr sich orientierte. [...] was hier [im Kubismus] als Abstraktion erscheint, ist dort unmittelbar gegebene Natur. Die Negerplastik wird sich im formalen Sinn als stärkster Realismus erweisen. (W 1, 251)

Ernst Bloch hat 1915 in einer kleineren Studie, die – kaum bekannt – als Besprechung von Einsteins „Negerplastik" konzipiert ist, den Unterschied zwischen diesem und Worringer bzw. – wie er sagt – der Riegl-Schule herausgearbeitet. Bloch schreibt:

> Leider will der Wunsch nicht aussterben, sich in die Seele des rohen Menschen hineinzuversetzen. Wir sagten schon, daß Einstein davon verhältnismäßig frei ist. Aber selbst Worringer macht sich dieses haltlosen Psychologisierens schuldig. Er redet spaltenlang über Platzangst und deckt zuletzt, nach dem Abzug des im Lauf der Jahrtausende im unübersehbar angewachsenen Zins- und Zinseszinsenertrags der Kultur einen Menschen auf, der jeder Vertrautheit mit der Außenwelt ermangelt. So sucht sich hier der geängstigte Mensch in den Dreiecken, Quadraten und Kreisen, in dem Gewinn der Regelmäßigkeit und dem Tabu jener primitiven Anorganischen Ornamentik zu beruhigen, die ihm nicht bloße Schmuckfreude und Spiel, sondern eine Tafel symbolischer Notwendigkeitswerte und deshalb die Beschwichtigung starker seelischer Notzustände ist. Man sieht, wie einfach sich hier alles macht, ja es hält schwer, die leise Beziehung zu unterdrücken, die sich zu dem kleinen Moritz oder dem Berliner Ingenieur in Afrika einstellen will.[619]

Mit dem oben zitierten Begriff „Realismus" (W 1, 251) polemisiert Einstein insgeheim gegen realistische Traditionen vor allem in der bildenden Kunst, wie sie seit dem antiken Mimesis-Modell bis über die Jahrhundertwende hinweg Gültigkeit besaßen. Mit Roman Jakobson kann man den varianten Sprachgebrauch wie folgt festlegen:

> 1. [...] unter einem realistischen Werke wird ein Werk verstanden, das von einem bestimmten Autor als wahrscheinlich konzipiert worden ist (Bedeutung A).
>
> 2. Realistisch wird ein Werk genannt, das ich kraft meines Urteilsvermögens als wahrscheinlich rezipiere (Bedeutung B).[620]

Wiederum mit Jakobson kann man nun Einsteins Haltung, wie sie sich in seiner Wertung äußert, als eine Variante von Bedeutung B umschreiben: „Ich bin ein Revolutionär in bezug auf die bestehenden künstlerischen Gewohnheiten, und ihre Deformation rezipiere ich als Annäherung an die Realität."[621]

---

616 Worringer: Abstraktion und Einfühlung, S. 90f.

617 Vgl. ebd., S. 48ff.

618 Vgl. Fechheimer: Rez. zu: Carl Einstein: Negerplastik, S. 577.

619 Bloch: Negerplastik, S. 14f.

620 Jakobson: Über den Realismus in der Kunst, in: Russischer Formalismus, hg. v. Striedter, S. 375.

621 Ebd., S. 381.

Wie schon im ersten Kapitel gezeigt, evoziert selbst die statisch scheinende Begrifflichkeit Einsteins – Totalität, Form usw. – komplexere ästhetische Prozesse; und so auch hier: Im Einsteinschen Realismus-Begriff, wie ihn die „Negerplastik" polemisch bzw. affirmativ propagiert, kommen zwei Phänomene zur Deckung: der epistemologische bzw. philosophische Diskurs, den Einstein seit seinen ersten Veröffentlichungen entwickelt, und eine – neu entdeckte – Form, die dem genannten Diskurs, seinen Desideraten und Bedingungen eher Genüge tut als alle anderen zuvor gewürdigten Kunstformen (z.B. die „symbolistischen" oder die „synthetistischen"). Da der Erfüllungscharakter der afrikanischen Plastik eine konkrete „formale Dimension" (W 1, 256) besitzt, wird nun verständlich, warum Einstein Worringers Abstraktionsthese ablehnen muß. Auf die „natürliche" Genese der „reinen und gültigen Lösung" (ebd.), die der Afrikaner für spezifische Raumprobleme fand – von denen er paradoxerweise keine Ahnung hatte – komme ich noch näher zu sprechen. Einstein reaktiviert aber im Grunde nur seinen platonischen/religiösen Diskurs, nun aber fremdkulturell camoufliert. Indem Einstein jedoch dem Kubismus einen „abstrakten" Weg zum selben Formresultat zubilligt, das in Afrika naturwüchsig religiös entstand, säkularisiert er seinen Kunstbegriff definitiv; das metaphysische Moment wird verdrängt, ja man möchte sagen: in die primitiven Kulturen verschoben. Auf die „Wiederkehr des Verdrängten"[622] in den späten zwanziger Jahren ist allerdings schon an dieser Stelle zu verweisen. Indem Einstein das Modell „Negerplastik" errichtet und die moderne Kunst auf sie bezieht, wird er zum Nachfolger Winckelmanns, der im Hinblick auf die Antike gefordert hatte:

> Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was jemand von Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernet, der ihn wohl verstehen gelernet, gilt auch von den Kunstwerken der Alten, sonderlich der Griechen.[623]

Daß Einstein mit der „Negerplastik" zum Winckelmann der Avantgarde werden sollte, war ihm 1915 selber kaum bewußt – und für die an der Klassik bis heute orientierte Philologie ein Ding der Undenkbarkeit. Dennoch handelt es sich um einen ganz normalen Akt der Kanonverdrängung. Mit Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts" (1926 in erster Auflage) war dieser Vorgang abgeschlossen, nicht aber „die Tendenz zur Deformation bestehender künstlerischer Kanones"[624] Einsteins wie der Avantgarde gebrochen. Deren Negativität oder Dekonstruktivität selber wurde zum Diskurselement.

Aus der Retrospektive ist Einsteins epochale Leistung leicht zu erkennen; das gilt nicht für den zeitgenössischen Kontext. Zunächst einmal unterband ja der Weltkrieg die Verbreitung und Wirkung seiner „Negerplastik", unterband natürlich auch den Besuch der internationalen Museen einschließlich ihrer ethnographischen Abteilungen, unterband das Zustandekommen internationaler Ausstellungen usw. – „La guerre marquera une césure"[625], schreibt Günter Metken, und in diesem knappen Satz steckt die europäische Kulturtragödie des 20. Jahrhunderts. Müßig zu spekulieren, wie die Kunstgeschichte ohne diese Zäsur weiter verlaufen wäre. Eines kann jedoch festgehalten werden: Weltkrieg und „Negerplastik" schotten Einstein gegen die expressionistische Strömung ab, die ja keineswegs durch den Ausbruch der Feindseligkeiten eingedämmt wurde – im Gegenteil! Die „Negerplastik" diente Einstein auch in der unmittelbaren Nachkriegszeit, als in Deutschland keine kubistischen Ausstellungen mehr zu sehen waren – so klagt er gegenüber Kahnweiler (vgl. EKC, 124

---

622 Freud: Der Mann Moses und die monotheistische Religion, in: Studienausgabe, Bd. 9, S. 570ff.

623 Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, S. 4.

624 Jakobson: Über den Realismus in der Kunst, in: Russischer Formalismus, hg. v. Striedter, S. 383.

625 Metken: Regards sur la France et l'Allemagne, S. 20.

u. 126) –, als Fundus, als gleichsam geronnene Erfahrung. Das läßt sich nicht unmittelbar belegen; dafür spricht jedoch die Einsteinsche Werkgeschichte. Einstein publizierte zwischen der ersten und zweiten Auflage der „Negerplastik“ bzw. der „Afrikanischen Plastik“ 1915 und 1920/21 entweder politische Texte oder aber er stellte älteres Material zusammen („Anmerkungen“ 1916, „Der unentwegte Platoniker“ 1918, z.T. schon 1913). Das bedeutet: Für einen Zeitraum von mehr als fünf Jahren repräsentierte die Beschäftigung mit primitiver Kunst fast ausschließlich Einsteins kulturelles Interesse, ja er nimmt diese als Thema mit in sein politisches Schrifttum hinein (W 2, 19f.). Die „Negerplastik“ ist der gewichtigste Markstein, der Einsteins Entwicklung von der Dekadenz-Kritik über kurze expressionistische Lösungsversuche ins Fahrwasser des Kubismus und damit später auch des Surrealismus weist. Damit mußte sich Einstein einem spezifisch deutschen Kulturkreis zunehmend entfremden.

Der Weltkrieg sollte für den Pariser Kubismus nicht nur negative Folgen zeitigen, auch wenn es zunächst so schien. Da Daniel-Henry Kahnweiler, der den Kunsthandel mit Picasso, Braque, Gris, Léger, auch mit Derain, Vlaminck u.a. durch Exklusivverträge an sich gezogen hatte, deutscher Nationalität war, wurde 1921 seine Galerie samt Inhalt (darunter auch Negerplastik) als Feindgut beschlagnahmt, als das besiegte Reich seinen Reparationszahlungen nicht sofort nachkam. Dasselbe Schicksal traf auch die Sammlung Wilhelm Uhdes, die ebenfalls zahlreiche Kubisten enthielt[626]. Bei der Versteigerung gab es zwei Verlierer – um den Topos des betrogenen Betrügers nicht zu bemühen: Léonce Rosenberg, der mit dem während des Krieges in die Schweiz geflohenen Kahnweiler rivalisierte und sich als amtlicher Experte „verdient“ machen wollte, und der französische Staat selber, dem ja eigentlich – nach Kriegsrecht – die Ware gehörte, der sie aber aus kunstpolitischen Gründen so schnell wie möglich liquidieren – grob gesagt: loswerden – wollte. Die Folge: heute unschätzbare Kunstwerke wurden zerstreut und wanderten vor allem ins Ausland. Laut Derouets Rechnung kamen durch großzügige Schenkungen von rund 1500 Stücken lediglich „une dizaine d'épaves“[627] ans Musée National d'Art Moderne zurück. Der Begriff „französischer“ Kubismus beruht demnach auf einer Legende, insofern hier – anders als beim italienischen Futurismus, der die nationale Erneuerung forcierte – Avantgarde und Staat nicht das geringste gemein hatten. Léonce Rosenberg hat seine zwielichtige Rolle mehrfach zu rechtfertigen gesucht und er hat sich zumindest in der Einschätzung der Lage nicht getäuscht; 1927 berichtet er zurückblickend:

> Il faut une incommensurable dose de naïveté ou de fol orgueil pour s'imaginer, un seul instant, que, de tous les bien séquestrés des puissances ex-ennemies, l'Etat, qui avait un besoin urgent de réaliser toutes ses créances, aurait épargné les deux séquestres composés de tableaux cubistes, c'est-à-dire appartenant à un art abhorré par les peintres officiels, par tout le clan impressioniste et considéré, sinon avec hostilité, du moins avec une indifférence totale par tout le public français.[628]

Rosenberg übertrieb nicht: zahlreiche andere Autoren schlugen einen unmißverständlich antideutschen, antisemitischen, antikubistischen, ja einen rassistisch-imperialen Ton an; so der Kunstkritiker Camille Mauclair:

> Et quand on s'avise de toucher aux faiseurs de cette école de Paris qui n'a rien de parisien ni de français, quand on remarque la collision de cet art-là avec l'atroce goût munichois, le barbare „made in Germany“ et les manœuvres de haine sournoise contre l'esprit latin, aussitôt le consortium (des marchands) mobilise son

626 Vgl. Meffre: Daniel-Henry Kahnweiler et Wilhelm Uhde, le marchand et l'amateur u. Derouet: Quand le cubisme était un „bien allemand“.

627 Derouet: ebd., S. 46; vgl. Assouline: L'homme de l'art, S. 221ff.

628 Rosenberg, zit. ebd., S. 49.

personnel de démarcheurs et de nègres pour la défense de l'art vivant, exactement comme les aigrefins mobilisent pour „défendre la République" contre les révélateurs de scandales.[629]

Bewundernswert, wie Kahnweiler die Katastrophe überstand – die menschliche und kommerzielle Dimension muß hier außer Betracht bleiben. Im Berner Exil hatte er als erstes – noch 1915 – einen Essay verfaßt, der den programmatischen Titel trägt „Die künstlerische Kultureinheit", gemeint: Europas, der allerdings unveröffentlicht blieb[630]. Über Vermittlung Ernst Stadlers konnte dagegen 1916 schon der Großteil seines „Weg zum Kubismus" (mit Ausnahme des Léger-Kapitels) in den „Weißen Blättern" erscheinen. Daß Kahnweilers Buch – es erschien 1920 – auf deutsch abgefaßt war, nimmt nun nicht mehr wunder, wohl aber, daß nur zweimal am Rande von afrikanischer Kunst die Rede ist: Picasso male Figuren, „die Kongoskulpturen ähneln"[631], und die „Skulptomalerei" – wie Kahnweiler schreibt[632] – der Lipchitz, Laurens und Archipenko gleiche ivorischen Tanzmasken. Möglicherweise hätte der Verfasser genauer oder anders formuliert, wenn ihm Einsteins Buch vorgelegen hätte. Er las es entweder erst nach 1916 oder in der zweiten Auflage 1920, die ihm Einstein mit handschriftlicher Widmung zusandte[633] – oder aber er teilte Einsteins Ansichten nicht. Die allzu verklärende Darstellung des Verhältnisses Kahnweiler/Einstein durch Liliane Meffre muß in der Tat – vor allem was die Frühzeit der Bekanntschaft betrifft – modifiziert werden. „Wahlverwandschaft" bestand zunächst wohl nur im Willen, den Kubismus durchzusetzen. Selbst wenn man Kahnweiler im Ausdruck als reservierter einschätzt als Einstein, so bezeugt die frühe Korrespondenz, von Tonlage und Thematik her gesehen, eher gegenseitigen Respekt, aber keine Freundschaft. Einsteins letzter Brief an Kahnweiler, aus Barcelona, den 6. Januar 1939, bringt die Gegensätzlichkeit der Charaktere auf den Begriff: „je resterai toujours le contraire de vous. vous avez la partie de la vie équilibrée, moi, nom de chien, sans tabac, une bonne rasade, pas de vie. c'est honteux, mais c'est comme cela." (EKC, 109) Einsteins und Kahnweilers Kubismus-Theorie differierten erheblich – was ich an dieser Stelle nicht ausbreiten kann[634]. Die theoretische Differenz dürfte noch gewachsen sein, als Einstein sich nach seiner Übersiedlung nach Paris 1928 zusehends dem Surrealismus näherte, den Kahnweiler ablehnte[635], von André Massons Werk und Michel Leiris einmal abgesehen. Einstein war gewiß der menschlich und kommunikativ zudringlichere, zugleich auch der wirtschaftlich abhängigere. Die Anrede verliert spät an Förmlichkeit: Verehrter, lieber Herr Kahnweiler, Lieber Herr Kahnweiler, Lieber Kahnweiler, Mein lieber Kahnweiler, Lieber lieber Kahnweiler, Lieber Heini (für Henri) – beim Sie bleibt man aber bis zum letzten erhaltenen Brief. Das Verhältnis blieb auch nicht ohne Spannungen. Dem sogenannten „Kahnweilerbrief" – wie ihn schon Einstein selber nennt (AWE, 59) – vom Juni 1923 ging ein Protest des Adressaten voraus, der sich von Einstein hintergangen fühlte (vgl.

---

629 Mauclair: zit. ebd., S. 48; vgl. Der Kubismus, hg. v. Fry, S. 78.

630 Vgl. Spies: Kahnweiler der Augenzeuge, S. 32.

631 Kahnweiler: Der Weg zum Kubismus, S. 20.

632 Vgl. ebd., S. 45.

633 Da in der deutschsprachigen Bibliothek Kahnweilers, die in der Kahnweiler-Gedenkstiftung Rockenhausen (Rheinland-Pfalz) aufbewahrt wird, nur das Widmungsexemplar der zweiten Auflage vorliegt, ist wahrscheinlich, daß Kahnweiler die „Negerplastik" bei der Niederschrift des „Weg zum Kubismus" nicht gekannt hat; vgl. dagegen Assouline: L'homme de l'art, S. 177.

634 Vgl. Meffre: Daniel-Henry Kahnweiler et Carl Einstein: les affinités électives; Raphael: Vergleich zwischen der Kubismustheorie von Daniel-Henry Kahnweiler und Carl Einstein; Gehlen: D.-H. Kahnweilers Kunstphilosophie; Brunner: Daniel-Henry Kahnweilers „Weg zum Kubismus" als Quelle kubistischer Werkabsicht.

635 Vgl. Assouline: L'homme de l'art, S. 267f.; vgl. EKC, 104.

AWE, 48f.; EKC, 137f.); ähnliche Ordnungsrufe läßt er im übrigen auch Flechtheim zukommen[636]. Einstein hatte von Kahnweiler Original-Lithographien für eine Monographie über Juan Gris im Propyläen-Verlag erbeten (vgl. EKC, 133) und auch zwei unentgeltlich zur Verfügung gestellt bekommen (vgl. EKC, 136), zugleich hatte er aber mit dem Querschnitt-Verlag – ohne Wissen des Kunsthändlers bzw. des Künstlers – einen Vertrag bezüglich einer weiteren Veröffentlichung „über Kunstfragen“ (AWE, 48) mit vier Gris-Lithographien abgeschlossen und außerdem – wiederum ohne Autorisation – die Publikation der von Gris verfaßten „Notes sur ma peinture“[637] zugesagt. Der Text erschien tatsächlich – ohne Abbildungen – im „Querschnittbuch“ 1923. Der Zusatz unter dem Verfassernamen „Aus einem Briefwechsel mit Carl Einstein“ geht offenbar auf Kahnweilers Einwand zurück, Gris’ Notizen seien nicht für die Öffentlichkeit bestimmt gewesen; sonst hätte dieser sie „ganz anders redigiert“ (AWE, 49; EKC, 138).

Einstein rettet sich aus dem kommerziellen faux pas in ein umfassendes Bekenntnis zum Kubismus; es ist freilich denkbar, daß Einstein, der voller Pläne steckte, über seiner Dynamik Formalitäten vergaß. Sein Argument, daß ein Brief verloren gegangen sei (s. AWE, 55), ist eines der üblichen, die man in solchen Situationen gebraucht. Beide oben genannten Projekte sind nicht zustandegekommen, der „Kahnweilerbrief“ kann jedoch als Exposé für die geplante „Querschnitt“-Produktion betrachtet werden. Ein gekürzter Durchschlag des Briefes, der entgegen Penkerts Vermutung doch nach Paris abging[638], war dann offenbar selber zur Veröffentlichung vorgesehen; eine Textgattung, die Einstein schon mehrfach gewählt hatte: z.B. im „Brief über den Roman“, in den Briefen an Franz Pfemfert und Ludwig Rubiner, auch im zum Teil in Briefform konzipierten und Franz Blei gewidmeten „Unentwegen Platoniker“. Warum alle im „Kahnweilerbrief“ genannten Kunstschriften nicht zustande kamen, ist ungeklärt. Zwei Hypothesen: Beanspruchte die Arbeit an der Kunstgeschichte Einstein zu sehr? Oder aber deuten Bearbeitungsspuren am Berliner Typoskript – die Hinzufügung über der Zeile von „son fond subconscient“ und „réalisme surréaliste spirituelle [sic] intérieur“ (AWE, 176) – auf eine Rezeption des ersten surrealistischen Manifests (1924) hin, das die kubistische Ästhetik in Frage stellte? In der „Kunst des 20. Jahrhunderts“ wird der Kubismus keineswegs – mehr? – so ausführlich gerechtfertigt wie im „Kahnweilerbrief“, obwohl er Paradigma der Moderne bleibt und wenn auch eine explizite Behandlung des Surrealismus erst in der dritten Auflage erscheint.

2.2.1.2. Exotismus – Primitivismus

Bei Einstein ist vor 1913 – und vielleicht bis 1915 – weder sein Primitivismuskonzept fixiert noch sein Bezug zu den Pariser Kunstentwicklungen geklärt. Zunächst schreibt er sowieso mehr Literaturkritiken als Kunstkritisches, und wenn er dies (letzteres) tut, dann lobt er zweit- oder

---

636 Vgl. Kahnweiler an Flechtheim, 15. Januar 1925, zit. in: Alfred Flechtheim [Katalog], S. 175

637 Gris: Notes sur ma peinture (Aus einem Briefwechsel mit Carl Einstein), in: Der Querschnitt, Jg. 3 (1923), S. 77-78. Ein Brief Einsteins in dieser Angelegenheit an Gris vom 18. März 1923 hat sich erhalten: „Mon cher Gris; je ferai votre livre le mois prochain. ce sera rudement beau édité. [...] envoyez-moi aussitôt que possible vos photos, dessins etc. en même temps le livre sur vous par Raynal et l’album chez Rosenberg et toutes les choses importantes qui ont parues sur vous. avez-vous vu le dernier Kunstblatt - où j’ai publié vos toiles? / Qu’on fasse le livre. mes amitiés à Kahnweiler.“ (EKC, 111)

638 Vgl. Penkert: Carl Einstein, S. 110, Anm. 6. Der Vordatierungsvorschlag von W 4, 160 beruht auf Unkenntnis der Forschungslage; vgl. AWE, 48ff.

drittklassige Künstler: etwa Arnold Waldschmidt, der im Dritten Reich – ich erwähnte es schon – Karriere machte[639]; vielleicht nennt ihn „BEB II“ (M. 19 u. 23) auch gerade deswegen den „Anstreicher“[640]. Natürlich ist das gedruckte französische Wort – zumal in Franz Bleis Übersetzungen – leichter zugänglich als die lokalen Pariser Kunstereignisse. Die optischen Erlebnisse der Avantgarde waren eben doch nicht so „reproduzierbar“, wie man im Anschluß an Walter Benjamin meinen könnte. Einstein schätzt z.B. Claudels „Mittagswende“ („Partage de Midi“) als „Primitivenstück“ (W 1, 42) und er fügt hinzu: „Claudel meidet klug die Gefahren des Exotism – der leicht als Indianerroman wirkt – wenn er nicht ein Vorwand zu überlebendiger Gewalt und in sich verteilter, ungestörter Totalität ist.“ (W 1, 42) Einstein bekennt – nebenbei bemerkt – in seiner „Kleinen Autobiographie“ (1930), als Gymnasiast begeisterter Karl May-Leser gewesen zu sein (W 3, 110). Was ist nun der Unterschied zwischen Exotismus (zu dessen trivialer Sorte Karl May zu rechnen wäre) und Primitivismus? Beide Termini beschreiben sicherlich einen je anderen Sachverhalt, eine je andere „Geschichte“. Ihr Verhältnis zueinander ist weder als starr noch als hierarchisch zu benennen. Es gibt einerseits Überschneidungen bzw. Übergänge (z.B. Gauguin), andererseits können primitivistische Kunst (z.B. der „negroide“ Kubismus) und Exotismus koexistieren; bei letzterem wäre an den Kolonialroman zu denken[641]. Auch würde man heute etwa den Douanier Rousseau nur schwerlich als „Primitiven“ bezeichnen – wie seinerzeit geschehen. Man spricht in diesem Falle eher – gerade weil auch Rousseau exotische Motive verwendet – von „naiver Malerei“. Während „Exotismus“ eine über das Mittelalter hinaus bis ins Altertum reichende Tradition besitzt, gehört die Definition eines Drittwelt-zentrierten „Primitivismus“ ganz dem 20. Jahrhundert zu.[642] Exotische oder exotistische Kunst und Literatur weisen sich per definitionem durch eine spezifische Referentialität im Rahmen einer Abbildästhetik aus. Man besetzt Werkstrukturen welcher Art auch immer (Motive, Personal, Raum/Zeit usw.) mit fremdländischem Material – selten aus eigener Erfahrung, meist aus zweiter oder dritter Hand; das gilt für Flaubert („Salammbô“) ebenso wie für Karl May. Herkunft und Bildspender (Ostasien, Amerika, Afrika usw.) erscheinen auch eher sekundär. Genauso nebensächlich ist, ob ein Science Fiction-Text auf dem Mars oder auf der Venus spielt. Exotismus ist – mit einem Wort gesagt – ethnozentrisch. Exotismen gehören eher zum decorum, ja zum raffinement eines Werks; daher die wertungsgeschichtliche Tendenz exotistischer Kunst zum Pittoresk-Trivialen. Exotismus großen Stils ist selten. Weil er das Eigene nicht wirklich „verfremden“ kann und will, es nur „verkleidet“, kommt es notwendigerweise zu „halben“ Lösungen. Primitivismus dagegen (so wie der Begriff heute verstanden wird) nimmt von vornherein vom Eigenen Abstand, so daß das Fremde tiefer in die kulturelle Substanz eindringt, ja sie transformieren kann. Natürlich hängt es von der kulturellen Stabilität einer Zeit ab, ob sich kultureller Fremdkontakt „exotistisch“ oder „primitivistisch“ auswirkt. Die große Zeit des Exotismus war nicht zufällig das restaurative 19. Jahrhundert, die des Primitivismus dagegen das frühe 20., in dem dissoziierte Subsysteme Avantgarde-Funktionen übernehmen konnten.

Stilwandel zum Primitiven – besser gesagt: zum Primitiveren – gab es freilich schon immer, nur war für die in Rede stehende Primitivierung nicht oder nicht notwendigerweise eine fremdkulturelle Rezeption verantwortlich. Sturm und Drang oder Romantik greifen ins Reservoir des Volkstümlichen,

---

639 Vgl. Wulf: Die Bildenden Künste im Dritten Reich, S. 127; Merker: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus; Hinz: Die Malerei im deutschen Faschismus.

640 Vgl. Scholdt: „Anstreicher Hitler“.

641 Vgl. Reif: Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume; Warmbold: Deutsche Kolonial-Literatur; Eberdorfer: Africa Utopica; Sadji: Visionen eines schwarzafrikanischen Zeitalters.

642 Vgl. Exotische Welten – Europäische Phantasien [Katalog] u. Weltkulturen und moderne Kunst [Katalog].

des Geschichtlichen (Mittelalter), in dem (scheinbar) „einfache Formen“ archiviert lagen. Man kann Primitivismus als Niedergang oder Verfall oder aber als Reinigung, als Erneuerung [643] werten und beschreibt damit in beiden Fällen einen Strukturwandel, der im Mikrobereich mit Archaismen und Barbarismen ansetzt, mit „einfachen Formen“ aller Art (diese finden sich freilich auch in exotischer Kunst und Literatur). Entscheidend ist jedoch, daß Primitivismus „aufs Ganze“ geht, daß er epochenbildend wirkt oder wirken will. Das Phänomen wird dann meist mit einem eigenen Begriff belegt, so z.B. im Falle der bereits erwähnten Gotik, die auch Einstein wohl im Anschluß an Worringer als „primitive“ Epoche (W 1, 119, 211) wertet. Während sich die Aufsummierung exotischer Formen als bloßer Manierismus fassen läßt, scheint im Falle des Primitivismus ein integratives Prinzip zu greifen, ein Prinzip höherer Ordnung. Im Anschluß an Alois Riegl spricht Worringer hier von „Kunstwollen“[644]. Dieser Terminus leistet, heuristisch gesehen, immerhin das eine, die Kunstgeschichte vom verpflichtenden Vorbild der Antike zu entlasten, der imitatio veterum, von

> der durch viele Jahrhunderte sanktionierten Annahme [...], daß die Geschichte der Kunst eine Geschichte des künstlerischen Könnens darstelle und daß das selbstverständliche, gleichbleibende Ziel dieses Könnens die künstlerische Reproduktion und Wiedergabe der natürlichen Vorbilder sei.[645]

Worringer fährt fort: „Nur das Können wurde zum Problem der Wertung, nie das Wollen.“[646] Ohne Zweifel ist es aber ebenso problematisch, mit Leopold von Ranke rekonstruieren zu wollen, „wie es eigentlich gewesen“[647], wie hinter jeder kulturellen Objektivation ein spezifisches „Wollen“ auszumachen. Die Festlegung von „Primitivismus“ auf die Rezeption sogenannter primitiver Kunst – auch: „tribal art“ oder „aboriginal art“ – beginnt sich erst seit Robert Goldwaters Schrift „Primitivism in Modern Art“ (1938) durchzusetzen, und diese Entwicklung konnte sich auch nur im multikulturellen Amerika vollziehen. Spätestens seit der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland hatte Einstein indes einen fatalen Zusammenhang von sei es faschistischer, sei es proletarischer Neoprimitive und Moderne erkannt. Daß das Dritte Reich die primitivistische Avantgarde als „entartet“ verfolgte[648], erklärt sich u.a. aus der unterschiedlichen Funktion und Distribution des regressiven Moments: ethnozentrierte Totalisierung auf der einen Seite, kritische Entdifferenzierung der Moderne auf der anderen: „Der Mythos, der Ausdruck magischer Kollektiven gewesen war, sollte in einem technischen Zeitalter die Individuen retten. Man beachte hier die Funktionsumkehr.“ (FF, 67) Aus rein begriffsgeschichtlicher Perspektive bleibt noch anzumerken, daß erst die Primitivismus-Ausstellung 1984 im New Yorker Museum of Modern Art den von Einstein mit-initiierten Umwertungsprozeß abgeschlossen hat.

Der frühe Einstein war keineswegs dafür prädestiniert, der theoretische Begründer des modernen Primitivismus zu werden. Seine Parteinahme für William Beckfords „Vathek“ sowie seine eigene Pantomime „Nuronihar“ standen völlig im Zeichen des Exotismus; „Vathek“ selber wäre – wie Reinhold Grimm ausgeführt hat – ohne „die Tradition der orientalischen Erzählung“[649] undenkbar.

---

643 Vgl. Gehlen: Die Seele im technischen Zeitalter, S. 33ff.

644 Worringer: Abstraktion und Einfühlung, S. 42.

645 Ders.: Formprobleme der Gotik, S. 6.

646 Ebd., S. 7.

647 Ranke: Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494-1514, in: Sämtliche Werke, hg. v. Dove, Bd. 33/34, S. VII.

648 Vgl. mit Bezug auf Einstein (W 3, 338f.) Willrich: Säuberung des Kunsttempels, S. 88.

649 Grimm: Nachwort zu: Beckford: Vathek, S. 343; vgl. ders.: „Vathek“ in Deutschland.

1910 bzw. noch 1916 reiht sich Einstein zudem in die literarische Nachfolge von Mallarmés „Hérodiade“ (von George übersetzt) und Flauberts „Herodias“ ein: die beiden letztgenannten Texte haben trotz der Titelähnlichkeit nichts miteinander gemein, außer eben dem exotisch-orientalischen Dekor – ohne hier weiter in ihre Interpretation eintreten zu wollen[650]. Und selbst die 1927 veröffentlichte historische Schrift über Leon Bakst, Einsteins Nachruf auf den 1924 in Paris verstorbenen Bühnenbildner des Ballet russe, evoziert noch einmal eher elegisch denn kritisch – „Elegie auf eine Lüge“ (W 2, 348) – die Utopie einer Erneuerung der Kunst aus dem Geiste eines artistischen Exotismus. Einsteins Bewunderung für Stasia Napierkowska, die Bakst-Inszenierungen in Paris, der „Heimat der Exotiques“ (W 2, 367), die er vermutlich an Ort und Stelle gesehen hat, sowie die bereits genannte Pantomime stehen in *einem* Zusammenhang[651]. Hatte er doch das „Nuronihar“-Skript von Marcel Ray ins Französische übersetzen lassen und wohl 1913 dem späteren Direktor der Opéra Jacques Rouché – keck – zur Aufführung wohl am Théâtre des Arts angeboten – ohne Erfolg[652]. Gewiß hat Einstein seine exotistischen Theatererlebnisse überinterpretiert, d.h. er hat im Tanz der Napierkowska mehr – oder auch weniger – gesehen, als bühnenpräsent war, und er macht auch schon in seinem Brief an die Tänzerin (1911) darauf aufmerksam: „Sie rangen die Arme gegen einen orientalisch oder kasubisch behangenen Garderobenständer; aber Ihre geschleuderten Hände umspannten eine köstliche ausgeschnittene Kurve – dieses modellierte Stück Raum.“ (W 1, 58) Das verweist auf Zukünftiges, denn auch in der „Vathek“-Tradition verspürt er und rügt er „etwas von literarischem Kunstgewerbe“ (W 1, 30). In der Tat verfiel schon seit 1911 das exotische „Beiwerk“ des melodramatischen „Rührstücks“ (W 1, 59) der Napierkowska dem Dilettantismus-Verdikt. Während jedoch Exotismus und Dilettantismus in der Wertung Einsteins mehr und mehr verschmelzen und sich seiner Kritik am l'art pour l'art – Prinzip subsumieren, vollzieht sich – gleichzeitig – ein quasi gegenläufiger Prozeß. Einstein greift ein Stichwort auf, für das man zu unrecht Friedrich Nietzsche allein verantwortlich macht, Nietzsche, der vor allem im Nachlaß der 80er Jahre (unter dem Titel „Der Wille zu Macht“ 1901 veröffentlicht, 1906 erweitert), aber auch schon zuvor ein neues „Barbarentum“ gefordert hatte: „Barbaren des zwanzigsten Jahrhunderts“[653]: die bekannte „blonde Bestie“[654]. Einstein zitiert 1911/12 in seinem „Brief über den Roman“ eine analoge Stelle aus Charles-Louis Philippes „Jugendbriefen an Henri Vandeputte“ – es handelt sich um Brief Nr. 23 vom 18. Dezember 1897:

> Man braucht jetzt Barbaren, man muß jetzt ganz nahe bei Gott gelebt haben, ohne ihn in Büchern studiert zu haben. Eine Vision der lebendigen Natur brauchen wir, damit man Kraft habe, ja selbst Wut. Die Zeit des Dilettantismus der sanften Mittel ist vorüber, heute beginnt die Zeit der Leidenschaft. (W 1, 69)
> Maintenant il faut des barbares. Il faut qu'on ait vécu très près de Dieu sans l'avoir étudié dans les livres, il faut qu'on ait une vision de la vie naturelle, que l'on ait de la force, de la rage même. Le temps de la douceur et du dilettantisme est passé. C'est aujourd'hui le commencement du temps de la passion.[655]

---

650 Vgl. Szondi: Das lyrische Drama des Fin de siècle, S. 31ff.

651 Vgl. Brandstetter: Körper im Raum – Raum im Körper u. Zemella: „Nuronihar“. La „fabula saltica“ di Carl Einstein.

652 Vgl. Grand Larousse encyclopédique, Bd. 9, S. 392; der undatierte Brief lautet: „Cher Monsieur, je serai ravi si vous m'écrivez votre opinion sur la pantomime Nuronihar que je vous ai donné avant quelques semaines. Ecrivez moi, je vous prie, si vous voulez faire représenter la pièce. Si non, ayez la bonté de me renvoyer le manuscrit. Agréez, cher Monsieur, l'expression de ma plus haute considération et de mes sentiments les plus sincères. Carl Einstein“ (BN).

653 Nietzsche: Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre, in: SA, Bd. 3, S. 690.

654 Brennecke: Die blonde Bestie u. Guth: Nietzsches „neue Barbaren“.

655 Philippe: Lettres de jeunesse à Henry Vandeputte, S. 63f.

Nietzsche allerdings erkennt in Richard Wagner den modernen „Primitiven“:

> In seiner [Wagners] Kunst ist auf die verführerischste Art gemischt, was heute alle Welt am nötigsten hat – die drei großen Stimulantia der Erschöpften, das *Brutale*, das *Künstliche* und das *Unschuldige* (Idiotische).[656]

Bei Wagner liegen also in Nietzsches und so wohl auch in Einsteins Sicht Primitivismus und Dilettantismus noch nebeneinander. Den Aspekt des Einfachen oder Primitiven, ja wortwörtlich „Idiotischen“ hält Einstein insbesondere auch an Flauberts „Madame Bovary“ und an Dostojewskijs Roman „Der Idiot“ fest, und wiederum beruft er sich dabei auf Charles-Louis Philippe: „Hier [bei Dostojewskij] ist das Werk eines Barbaren, alle menschlichen Fragen werden mit Leidenschaft abgehandelt, manchmal war ich toll vor Schönheit. Seine Personen sind zugleich einfach und kompliziert.“ (W 1, 70) Diese kontradiktorische Kategorienmischung scheint ein typisches Übergangssymptom. Sie findet sich auch z.B. in dem Kürzel „komplizierte Gotik“ (W 1, 119), das Einstein 1912 dem Primitivismus Picassos beilegt.

Die Gruppe, die der frühe Einstein für den „französischen Primitivenrummel“ (W 1, 120) verantwortlich macht, läßt sich relativ leicht eingrenzen: Bei Matisse, der die dekorativen und sensuellen Eigenschaften des Cézanne“ (W 1, 119) betone, wird beobachtet, „daß die Folge des Primitiven eine noch größere Primitivität war“ (W 1, 119). Auch Apollinaire bezeichnet Matisse als „le fauve des fauves“[657]. Picasso, Henri Rousseau, Kees van Dongen – mehr erwähnt Einstein in seinen ersten „Anmerkungen zur neueren französischen Malerei“ nicht, und es scheint eher ein Bluff des jungen Kunstkritikers Einstein, wenn man ihn zu diesem Zeitpunkt schon zu den Insidern der kubistischen Avantgarde rechnen wollte. Dazu sind seine Angaben zu unpräzise, dazu sind auch seine Vergleiche mit Gotik, Giotto, den Niederländern und Böcklin einfach zu dilettantisch.

1912 rückt Einstein auch den italienischen Futurismus ganz in die Nähe „dieser, man kann sagen, idealistischen Malerei“ (W 1, 120). Er hat nicht bemerkt, daß sich ein 1909 veröffentlichtes „Manifeste du Primitivisme“ Punkt für Punkt gegen Marinettis erstes futuristisches Manifest wandte[658], das Futurismus und Primitivismus als antipodisch definierte: als zukunftsversessen bzw. ursprungsorientiert. Marinetti selber versäumt keine Gelegenheit, gegen die französischen „Néoprimitifs et tout ce qui vient de Paris“[659] zu polemisieren. Auf die „außerordentlich komplizierten“[660] Beziehungen zwischen Kubismus und Futurismus im allgemeinen und Apollinaire und Marinetti im besonderen kann hier nicht weiter eingegangen werden[661]. Einstein jedenfalls hat wohl die erste futuristische Ausstellung, sei es Februar 1912 in Paris in der Galerie Bernheim Jeune & Compagnie gesehen oder aber im April in Herwarth Waldens Berliner Galerie in der Tiergartenstraße. Er zitiert nämlich (ohne Quellenangabe) einige Begriffe, Sätze und Beispiele aus dem von Boccioni verfaßten Katalogtext „Les Exposants au public“, gezeichnet von demselben, von Carrà, Russolo, Balla und Severini. Hier findet sich neben dem Bekenntnis, „les primitifs d’une sensibilité complètement rénovée“[662] zu sein, eine Abgrenzung gegenüber den Pariser Kubisten:

---

656 Nietzsche: Der Fall Wagner, in: SA, Bd. 2, S. 912.

657 Apollinaire: Matisse, in: Chroniques d’art, S. 51.

658 Vgl. Touny-Lérys u.a.: Manifeste du Primitivisme, in: Futurisme, hg. v. Lista, S. 70ff.; dazu den Kommentar Listas mit weiteren Belegen ebd., S. 75f.

659 Ebd., S. 126.

660 Vgl. Dictionary of Futurism, in: Futurismo e Futurismi, hg. v. Hulten, S. 456; Original engl.

661 Vgl. ebd., S. 414f.

662 Boccioni u.a.: Les exposants au public, in: Futurisme, hg. v. Lista, S. 171; im Original kursiv.

> Tout en admirant l'héroïsme de ces peintres de très haute valeur qui ont manifesté un louable mépris du mercantilisme artistique et une haine puissante pour l'académisme, nous nous sentons et nous nous déclarons absolument opposés à leur art.[663]

Die Abneigung der Futuristen gegenüber dem Primitivismusbegriff erstaunt um so mehr, als doch Marinettis „Mafarka le futuriste“ (1909) eine brisante Mischung von Exotismus – à la „Salammbô“ – und moderner technomorpher Primitivität schon im Gründungsjahr der Bewegung zu versprechen schien[664]. Der „roman africain“ (so die ursprüngliche Gattungsbezeichnung) steht jedoch zum nachfolgenden „discours futuriste“ bzw. dem Futurismus überhaupt in demselben Widerspruch wie die Einleitung des ersten Manifests (1909) zu dessen Gesamttext:

> Nous avions veillé toute la nuit, mes amis et moi, sous des lampes de mosquée dont les coupoles de cuivre aussi ajourées que notre âme avaient pourtant des cœurs électriques. Et tout en piétinant notre native paresse sur d'opulents tapis persans, nous avions discuté aux frontières extrèmes de la logique et griffé le papier de démentes écritures.[665]

Gérard-Georges Lemaire hat bereits auf diese wohl biographisch motivierte Wende hingewiesen. Marinetti war in Alexandria aufgewachsen, nach einigen Photographien zu schließen: in geradewegs exotischer Umgebung[666], auch sein Scheitern als symbolistischer Autor dürfte eine Rolle bei seiner modernistischen Revolte gespielt haben:

> En effet, l'africanisme du goût de l'auteur de „Mafarka“, qui s'exprime dans la décoration égyptienne de sa demeure milanaise, tout autre que futuriste, est explicitement mis en contradiction brutale avec sa volonté de chanter la modernité.[667]

Boccioni hatte 1913 die Bedeutung des Gauguinschen Primitivismus immerhin anerkannt und „das Auftreten von Fetischfiguren Zentralafrikas in den Ateliers unserer Freunde vom Montmartre“[668] als schicksalhaft gewürdigt – „so wie das Eindringen einer barbarischen Rasse in den Organismus eines dekadenten Volkes“[669]. Ezio Bassani weist nun – der Widersprüche kein Ende – auf die Besonderheit hin, daß zwar Boccionis Werk kaum rezeptive Spuren afrikanischer Kunst zeigt, dagegen ganz offensichtlich das Werk Carlo Carràs, der am heftigsten gegen den kubistischen „Negrismo“ polemisierte[670].

In einem Bericht über die „Berliner Sezession“ von 1913 wirft Einstein den „Brücke“-Malern Heckel und Kirchner vor, sie verwechselten „blendend Primitivismus und Elementares“ (W 1, 189), was ich so verstehe, daß hier durch Primitivierung „Elementares“ vorgetäuscht werde. Echte Primitivität, so ist aus dem Kontext zu erschließen, hängt bei Einstein mit einem spezifischen Raumempfinden zusammen (s. Kap. 2.2.4.2). Nicht jede Rezeption primitiver Kunst genügt also Einsteinschen Ansprüchen. Im Falle Kirchners ist eine intensive Beschäftigung mit afrikanischer und

---

663 Ebd., S. 168.

664 Vgl. Riesz: Der Untergang als „spectacle“ und die Erprobung einer „écriture fasciste“ u. De Micheli: Le avanguardie artistiche del Novecento, S. 60f.

665 Marinetti: Manifeste du Futurisme, in: Futurisme, hg. v. Lista, S. 85.

666 Marinetti et le Futurisme, hg. v. Lista, Abb. nach S. 60.

667 Vgl. Lemaire: Vorwort zu: Marinetti: Mafarka le futuriste, S. 12.

668 Boccioni, zit. n.: Bassani: Italienische Malerei, in: Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. Rubin, S. 417.

669 Ebd.

670 Vgl. ebd., S. 417ff.

ozeanischer Kunst im Dresdner Völkerkundemuseum zwischen März und Juni 1910 sicher bezeugt[671]. Da die Titelangaben im Sezessions-Katalog nicht eindeutig bzw. vollständig sind, lassen sich die von Einstein kritisierten Werke nicht mit letzter Sicherheit identifizieren. Im Falle Kirchners sind angeführt: „Vor dem Spiegel“, „Tänzerin“, „Landschaft“, von Heckel: „Luftbad“, „Sterbender Pierrot“, „Kanal“. Kirchner etwa hat vor 1913 bereits Dutzende von Tänzerinnen gemalt, gezeichnet oder plastisch gestaltet, d.h. meist geschnitzt, da der Holzschnitt als „primitiv“ galt. Mit dem Titel „Vor dem Spiegel“ könnte das später (1920) umgearbeitete Bild „Toilette – Frau vor dem Spiegel“[672] gemeint sein. Allerdings scheinen in einem anderen, im Herbst 1913 geschriebenen Text Einsteins Vorstellungen von Primitivität voll eingelöst zu werden. Es handelt sich um das Vorwort zum Katalog der ersten Ausstellung der „Neuen Galerie“ von Otto Feldmann, Oktober/November 1913 – ich lenke aber schon jetzt die Aufmerksamkeit darauf, daß nur vom „Text“ gesprochen werden kann. Einstein schreibt hier:

> Picassos unveränderliches Verdienst ist: er belebt das Gesetz, die Dinge zur stärksten Plastizität zu bringen, sie von einem durch nichts verflachten Raumbewußtsein zu durchdringen. Von hier aus werden geschichtlich gerichtete Naturen eine lebendige Anschauung der höchsten Künste gewinnen: der unerbittlichen Negerplastik, der Ägypterskulptur, der Gotik, des Barock: der Formeln, die, unberührt von Renaissanceplatitüden, räumliche Aufrichtigkeit besaßen. (kb, 7)

Die Zusammenhänge sind bis auf einen kurzen Hinweis von Ron Manheim kaum erforscht, ja es fragt sich, ob man überhaupt dem Gedanken eines „Zusammenhangs“ nahetreten darf. Der „unentwegte“ Platoniker/Theoretiker Einstein geht wieder einmal – fast möchte man sagen: in bewährter Weise – auf die Ausstellungsobjekte *nicht* ein; es handelt sich auch ausschließlich um vorkubistische Arbeiten Picassos: „schöne, etwas akademisch zurückhaltende frühe Zeichnungen“[673], wie ein Rezensent in „Kunst und Künstler“ formulierte. Die ebenfalls nicht in jedem Fall zu identifizierenden Titel waren wohl: „Bildnis“, „Pyrenäendorf“, „Mädchenkopf“, „Akt. Zeichnung“, „Alte Frau. Zeichnung“, „Harem. Zeichnung“, „Mann und Frau. Radierung“, „Mann mit Pfeife. Radierung“[674]. Es ist freilich immer wieder ein Problem, daß Kritiker Vorworte schreiben (schreiben müssen), ohne die Ausstellung schon gesehen zu haben – der Katalog soll ja zur Eröffnung vorliegen. Ein anderer Fall wäre aber denkbar, daß nämlich Einsteins Vorwort in den „falschen“ Katalog geriet – um eine Idee Paul Wührs aufzugreifen[675]. Offenbar veranstaltet die „Neue Galerie“ im Dezember 1913 eine weitere Ausstellung, die laut Ausstellungsbericht im „Cicerone“ „einen *vollständigen* Überblick über Picassos Schaffen“[676] zeigt. Die begleitende Negerplastik-Ausstellung (zumindest diese), die schon anläßlich der ersten Ausstellung erwähnt worden war, blieb erhalten. Karl Scheffler berichtet in „Kunst und Künstler“: „Beides, Negerplastiken und Picassos Malereien der späteren Zeit waren in der ‘Neuen Galerie’ nebeneinander ausgestellt.“[677] Leider erfaßt das Standardwerk Donald E. Gordons wegen einer Fehldatierung gerade diese Ausstellung nicht[678]. Weder eine Äußerung Einsteins noch die

---

671 Vgl. Gordon: Deutscher Expressionismus, in: Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. Rubin, S. 383f.

672 Vgl. Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938 [Katalog], S. 178, Abb. Nr. 157.

673 Scheffler: Kunstausstellungen. Berlin (Neue Galerie), S. 176.

674 Vgl. Gordon: Modern Exhibitions 1900-1916, Bd. 2, S. 746.

675 Vgl. Wühr: Das falsche Buch.

676 Zit. n.: Der Cicerone, Jg. 6 (1914), H. 1, S. 23.

677 Scheffler: Kunstausstellungen. Berlin (Neue Galerie), S. 176.

678 Vgl. Manheim: Carl Einstein zwischen Berliner Sezession und Sturm-Galerie, S. 17, Anm. 1 u. Gordon: Modern Exhibitions 1900-1916, Bd. 2, S. 769f.

Existenz eines Katalogs sind bekannt, doch darf man ohne Zweifel Ron Manheim zustimmen, der diese „bis jetzt in ihrer Wirkung noch nicht erforschte Ausstellung“ als „sehr wichtig“[679] beurteilt.

Noch weniger als die bildkünstlerischen Exponate sind freilich die primitiven Skulpturen selber nachzuweisen. Es wäre zudem interessant zu wissen, ob vielleicht Einstein die Idee hatte, die Ausstellungen didaktisch zu organisieren, seine kurz zurückliegenden Pariser Erfahrungen rekonstruierend – als Didaktik „für Zurückgebliebene“ (W 1, 71), wie er aus anderem Anlaß einmal formuliert. Ich werde noch weiter zu erläutern haben, wie entscheidend der Rahmen einer „Begegnung“ oder „Präsentation“[680] oder die von Gordon so genannte „Ausstellungspsychologie“[681] zur Bedeutungskonstitution eines Objekts als Kunstobjekt beitragen. Museum und Galerie sind ja nicht nur Institutionen des ästhetischen Diskurses par excellence, sondern auch der Ästhetisierung, der ästhetischen Anerkennung. Welch ein Unterschied, afrikanische Plastik in ihrem lebensweltlichen Kontext präsentiert zu bekommen oder als gut ausgeleuchtete Abbildung in einem Kunstband. Die Initiative der „Neuen Galerie“ erscheint daher auf jeden Fall außergewöhnlich. Der konservative Rezensent der Ausstellung, Karl Scheffler, nimmt zweimal dazu Stellung. In einer ersten Anzeige bezeichnet er die Negerplastiken ironisch als „Schutzheilige der neuesten Malerei“[682]; zur zweiten Ausstellung im selben Jahr führt er seine Bedenken weiter aus:

> Mit beiden [Picasso und der Negerplastik] ist wenig anzufangen. Denn unter den Negerplastiken sind es nur wenige Stücke [...], wo wirklich ein gestaltender Formeninstinkt zum Ausdruck kommt; und in den Arbeiten Picassos fehlt die Gestaltung überhaupt. An den drei oder vier wertvolleren Negerplastiken erkennt man wenigstens, daß diese primitiven Schnitzer ein Bild der plastischen Natur in sich trugen. Sie empfanden das Konkave konkav, das Konvexe konvex, sie empfanden alles eindeutig und drastisch. Sie bildeten, ohne unmittelbar ein Modell vor Augen zu haben, von einer starren Konvention zu bestimmten Zielen hingelenkt, wie sie sich die plastische Natur dachten. Picasso möchte es nun als Maler ebenso machen, wo doch zwischen ihm und den Negern die ganze Kunstgeschichte liegt, wo er mit Modellen im Atelier eingesperrt ist und sich Konventionen selbst ersinnen soll, d.h., wo er sich, wie Münchhausen, selbst am Zopf aus dem Sumpf ziehen muß. Der Effekt ist, daß man allgemach von dem ganzen Künstler nichts mehr sieht, wie einen über den Sumpf hervoragenden Zopf und ein Paar Hände, die krampfhaft daran zerren.[683]

Es steht nun zur Diskussion, ob Einstein erst in Berlin nach einem relativ gut bezeugten Paris-Besuch von 1912/13 die „Synthese“ von Negerplastik und Kubismus – über den gemeinsamen Nenner „Primitivismus“ – zustandebrachte. Die synthetische Tendenz wird indessen erst 1913 in dem oben genannten Katalogvorwort philologisch greifbar; sie kann zwar schon Thema von Gesprächen gewesen sein, die Einstein im Kreise der Pariser Dômiers[684] oder der Künstler selber führte. Fritz Max Cahén hat in seinen Erinnerungen einen Auftritt Carl Einsteins im Café du Dôme, dem Treffpunkt der deutschen Künstlerkolonie, aufleben lassen – ich habe die Passage schon zitiert und lenke nur noch einmal den Blick auf das „aufsehenerregende Werk [...], das Epoche machen sollte. Titel schlicht und einfach: ‘Negerplastik’. Für das Studium primitiver Kunst, um die man sich bislang nicht recht gekümmert hatte – wenigstens was die Ästhetik anging – war es bahnbrechend.“[685] Daß sich Einstein

---

679 Ebd., S. 11.

680 Vgl. Langer: Philosophy in a New Key, S. 79ff.

681 Gordon: Modern Exhibitions 1900-1916, Bd. 2, S. 44.

682 Scheffler: Kunstausstellungen. Berlin (Neue Galerie), S. 176.

683 Ebd., S. 229.

684 Vgl. Paris – Berlin [Katalog], S. 70 u. Apollinaire: „Le Dôme“ et les „dômiers“, in: Chroniques d’art, S. 503f.

685 Cahén: Der Weg nach Versailles, S. 14f.

und Rubiner, der ihn begleitete, als „Klub der Neupythagoräer“[686] bezeichneten, spricht nicht unbedingt für eine allzustarke Kongruenz von Gegenstand (Negerplastik) und Fragestellung. Dabei kontrastierte die frühexpressionistische Gruppenbezeichnung auch noch dem typisch snobistischen Auftreten Einsteins, der mit seiner Pointe an die Witzkultur der Décadents anknüpft. Der ca. dreimonatige Aufenthalt war offenbar motiviert, d.h. Einstein „bereitete vor“, wenn Cahéns Bericht zuverlässig ist; leider enthält noch vorhandene Verlagskorrespondenz nur Späteres[687]. Es war aber vermutlich reiner Zufall – obgleich auch dieser Zufall Struktur hat –, daß Einstein über Hans Purrmann mit einem gewissen Joseph Brummer bekannt wurde, und Purrmann wiederum berichtet in seinen Lebenserinnerungen:

> Er [Brummer] war es auch, der als erster anfing, sich mit Negerplastik zu befassen, gute Stücke dieser damals völlig unbekannten Kunst erwarb und in Umlauf brachte. Er ist damit zweifellos der Anreger der ersten eingehenderen Publikation darüber, des Buches von Carl Einstein.[688]

Ich füge noch hinzu, daß Purrmann Schüler und Freund von Henri Matisse war und Matisse – Gertrude Stein zufolge – im Jahre 1906 keinen anderen als Picasso als erster auf afrikanische Plastik aufmerksam machte[689].

Um die kunstgeschichtliche, ja überhaupt geschichtliche Bedeutung dieses Zusammentreffens, dieser Konstellation, herauszustellen, muß weiter ausgeholt werden. Daß zwischen dem Text der „Negerplastik“ und ihrem Bildanhang kaum konkrete oder direkte Verbindungen bestehen, hat man schon früh registriert. Hermann Hesse bemerkt etwa: „Einsteins Text geht nicht auf eine Besprechung der einzelnen Werke ein und verzichtet auf jeden Vorversuch einer Historie. Er bleibt ganz philosophisch.“ (zit. W 1, 505) Doch sehen wir zunächst von Einsteins Gesamtinterpretation ab und folgen wir nur seinen unmittelbar nachzuvollziehenden oder gegebenenfalls falsifizierbaren Rezeptionshinweisen. Daß sich aus den Bildtafeln der Eindruck einer dekadenten Hochkultur ergebe (s. W 1, 246) hat den zeitgenössischen Leser bzw. Betrachter mit Gewißheit überfordert – weiteres dazu später. Ob das Fehlen eines Sockels bei den meisten abgebildeten Skulpturen die Interpretation einer „Selbständigkeit“ – sprich: Autonomie – des Idols erlaube, ist ebenso mehr als fraglich (s. W 1, 252), obwohl Ernst Bloch gerade diese Beobachtung preist; sie mache uns „die frommen Hände sichtbar, die den Gott, weiter keines Sockels bedürftig, bei den Festen einhertragen“[690]. Auch die von Einstein angekündigte „Folge von Masken, die vom Tektonischen zu einem ungemein Menschlichen niedersteigen“ (W 1, 262), will sich dem unbefangenen Blick nicht so recht erschließen. Daß sich schließlich unter den 95 Werken in 111 Abbildungen drei Figuren polynesischer und zwei melanesischer Herkunft befanden, kann zum Teil damit erklärt werden, daß „art nègre“/“Negerplastik“ zunächst als Sammelbezeichnung exotisch-primitiver Kunst überhaupt verstanden wurde oder werden konnte. In der zweiten Auflage von 1920 wurden zumindest die am Ende des Abbildungsteils stehenden melanesischen Objekte entfernt. Da 1919 Henri Clouzot und André Level in ihrem Buch über „L’art nègre et l’art océanien“ den Unterschied dieser beiden Kunstwelten herausgearbeitet hatten, scheinen für den Verbleib der polynesischen Plastiken verlagstechnische Gründe verantwortlich zu sein. Eine Umpaginierung von drei Vierteln der Abbildungen hätte vermutlich

---

686 Vgl. ebd., S. 17.

687 Vgl. Durzak: Dokumente des Expressionismus.

688 Purrmann: Leben und Meinungen, S. 133f.

689 Vgl. Flam: Matisse und die Fauvisten, in: Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. Rubin, S. 224f.

690 Bloch: Negerplastik, S. 12.

zuviel Kosten verursacht. Die zweite Auflage schließt jedoch keineswegs die Lücke zwischen Bild und Text.

Gewiß war es für einen Kopf wie Einstein viel leichter und naheliegender, eine Synthese zwischen Primitivismus und Kubismus herzustellen – und vielleicht auch unter Zeitdruck –, als einen detaillierten ethnologischen bzw. kunsttheoretischen Kommentar zu liefern. Man kann sich in unserer überinformierten Zeit indes kaum mehr vorstellen, daß ja sowohl Sammler wie Händler der afrikanischen Skulpturen so gut wie keine – oder keine sicheren – Informationen über Alter, Herkunft, Qualität, formale Eigenart usw. besaßen. Man erwarb die Skulpturen auf dem marché aux puces, erwarb sie von Matrosen, von Amateuren und Abenteurern. Picasso nannte dies „la chasse aux nègres“[691]. Ernst Bloch hat den Sachverhalt 1915 amüsant beschrieben: „Es ist kaum möglich irgendwie als Sammler ein Stück zu erwerben, solange man keine näheren Wege zu den Witwen Kauffahrteischiffskapitäne oder zu Missionaren kennt.“[692] Wenn je das Auge „in wildem Zustand existierte“[693], wie es André Breton 1928 propagierte, so zwischen 1905 und 1915. Die Surrealisten, denen man bezüglich der Entdeckung des Primitivismus viel zu große Verdienste einräumt[694] – aus national verengter Optik zumal –, waren in dieser Hinsicht bereits Epigonen.

Jean-Louis Paudrat und Ezio Bassani gebührt das große Verdienst, die oben angezeigte Lücke – soweit überhaupt möglich – geschlossen zu haben. (Rund ein Drittel der Figuren war nicht zu lokalisieren.) Die Folge freilich: eine gewisse Desillusionierung in der Einstein-Forschung, aber auch eine neue Problemstellung. Es stellte sich nämlich heraus, daß Einstein weder die im Privatbesitz der Kubisten befindlichen noch die im Pariser Musée d’Ethnographie zugänglichen Skulpturen berücksichtigt – wie nach ihm etwa Paul Guillaume oder Marius de Zayas[695]. Einstein verdankt den Großteil seiner Abbildungen tatsächlich dem oben genannten ungarischen Bildhauer Joseph Brummer, der sich 1906 in Paris niedergelassen hatte und einen kleinen Kunsthandel betrieb. Über die Herkunft der restlichen Abbildungen informieren Paudrat und Bassani detailliert. Es handelt sich außer einigen Museumstücken aus London und Berlin[696] um private Sammlungen. Auch hier scheint Brummer eine Vermittlerrolle gespielt zu haben. Der negative Befund ist jedoch das eigentlich Interessante; denn angesichts der Dominanz der einen Quelle stellt sich doch die Frage: Hat Einstein die mit gewiß nicht immer erstrangigen Plastiken – ja zum Teil Fälschungen – dekorierten Ateliers der Kubisten und Fauves, der Braque, Derain, Picasso u.a. oder die Galerie Kahnweilers gar nicht gesehen bzw. betreten, oder hat er bloß keine Klischees, keine Photos der Objekte bekommen? Zumindest im Falle Kahnweilers belegt eine spätere Briefäußerung Einsteins das Gegenteil der ersten Annahme: „Ich habe selten ein so anständiges Milieu gesehen wie bei Ihnen zu Hause.“ (EKC, 128) Der Brief von 1922 bezieht sich wohlgemerkt auf den Vorkrieg, und zu diesem Zeitpunkt befand sich eine unübersehbare Grebo-Maske im Kahnweilerschen Salon, nebst anderen primitiven Skulpturen[697]. Auch dieses Werk fehlt in Einsteins Abbildungen.

---

691 Picasso, zit. n.: Olivier: Picasso et ses amis, S. 169.

692 Bloch: Negerplastik, S. 11f.

693 Breton: Le surréalisme et la peinture, S. 1 (meine Übers. von „L’œil existe à l’état sauvage“); vgl. Kwasny: „Als die Augen sich Katastrophen noch erschauten“; das Einstein-Zitat lautet richtig: „da die Augen noch Katastrophen sich erschauten“ (W 2, 205).

694 Vgl. Durozoi u. Lecherbonnier: Le Surréalisme, S. 180ff.

695 Vgl. Guillaume: Sculptures Nègres u. Zayas: African Negro Art.

696 Vgl. Bassani: Le opere illustrate in „Negerplastik“, S. 39; zu Einsteins Schwierigkeiten, Abbildungen zur „Afrikanischen Plastik“ (1921) zu erhalten vgl. Baacke: Carl Einstein – Kunstagent, S. 14f.: 20% der Abbildungen stammen aus Einsteins eigener Sammlung.

697 Vgl. Abb. in: Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, hg. v. Rubin, S. 309 u. Daniel-

Gerade für Kahnweiler, der der Photodokumentation seiner Gemälde und Objekte außerordentlichen Wert beimaß[698], wären photographische Aufnahmen kein Problem gewesen – wohl auch nicht unbedingt ein finanzielles. Einsteins Paris-Aufenthalt könnte demnach viel touristischer ausgefallen sein, als bisher angenommen. Zudem fällt im Einstein/Kahnweiler-Briefwechsel auf, daß ersterer Braque, Gris, Léger, Derain, auch den beiden Golls (Claire und Ivan) Grüße bestellen läßt, zunächst aber nicht z.B. Picasso. Er anerkennt diesen zwar öffentlich als den bedeutendsten Maler der Gegenwart, aber die persönlichen Beziehungen scheinen nicht sehr tief bzw. nicht besonders gut gewesen zu sein. Dafür sprechen zwei bislang unveröffentlichte Briefe Einsteins an den Künstler; der erste vom 14. August 1922 beginnt: „Cher monsieur Picasso; j'espère que vous vous souvenez de moi.“ (MNP) Einstein bittet um Material für seine Kunstgeschichte, die er im Begriffe sei zu vollenden, aber er muß ein Jahr später, am 10. März 1923, nochmals anfragen: „Cher monsieur; peut-être que vous vous souvenez que je vous ai raconté que je fais publier une histoire de l'art du XXe.“ (MNP) Im Briefwechsel mit Moise Kisling 1921/22 findet Einstein – Liliane Meffre zufolge – harte Worte über Picassos Starallüren[699]. Später, als sich Picasso mit dem antifaschistischen Widerstand solidarisierte und „Guernica“ malte[700], äußert sich Einstein jedoch gegenüber Kahnweiler – am 6. Januar 1939 aus Barcelona – anerkennend: „sa conduite est si bien que sa peinture“ (EKC, 109), und er legt nun auch einen persönlichen Brief an Picasso bei:

> Mon cher ami; soyez content, vous appartenez au meilleur peuple du monde, au meilleur pays. vous pouvez en être fier. et je vous dis cela en connaissance de la cause et après avoir passé par des choses quelquefois dures. ne croyez pas que nous sommes des lyriques, des bénisseurs à l'eau de rose, mais c'est tout simplement la vérité. (EKC, 114f.)

Wie auch der Paris-Reisende Franz Marc am 1. Oktober 1912 an Kandinsky berichtet, ist zwar im Dôme von „Kahnweiler, Brummer (Negerplastiken, Picassos etc.)“[701] die Rede, aber bei der Spontaneität von Picassos Produktion war eben doch der persönliche Kontakt notwendig, wollte man nicht der Avantgarde „hinterherhinken“ (AWE, 50), um einen Einsteinschen Ausdruck selber zu gebrauchen. Daß zu diesem Zeitpunkt Guillaume Apollinaire und André Salmon längst von der Inspiration Picassos, Vlamincks, Derains und Matisses durch afrikanische und andere primitive Kunst berichtet hatten[702], nimmt nicht Wunder, denn beide gehörten in der Tat von Anfang an (seit 1903/4) zum engeren Freundes- bzw. Bekanntenkreis der frühen Kubisten, der so genannten „bande à Picasso“[703]. Die anekdotischen Berichte vom ersten Besuch Picassos im Musée d'Ethnographie du Trocadéro Juni 1907, von seinen ersten Käufen afrikanischer Masken seit Ende 1907[704] haben an sich keinen kunsttheoretischen, keinen explanatorischen Wert, wenngleich William S. Rubin der magischen Komponente für die Interpretation der „Demoiselles d'Avignon“ eine faszinierende Bedeutung abgewinnt[705]. Gewiß lag es gerade Einstein fern, anekdotisch zu schreiben. Sein

---

Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain [Katalog], S. 115f.

698 Vgl. Daniel-Henry Kahnweiler [Katalog], SS. 20, 25, 28, 127 u.ö.

699 Vgl. Meffre: Carl Einstein und Moise Kisling, S. 30 u. FF, 141; möglicherweise assoziiert Einstein mit seinem in „BEB II“ häufigen Kürzel für Picasso „pic“ das englische „pig“, vgl. B II, 5, 27, 37, 38.

700 Vgl. Meffre: Komm. zu EKC, 110; der hier erwähnte Brief von Einstein an Picasso vom 24. Juli 1939, den Meffre demnächst veröffentlichen wird, lag mir nicht vor.

701 Marc an Kandinsky, in: Wassily Kandinsky/Franz Marc – Briefwechsel, hg. v. Lankheit, S. 191.

702 Vgl. Der Kubismus, hg. v. Fry, SS. 53, 75, 90, 93, 109.

703 Zit. n.: Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. Rubin, S. 251.

704 Vgl. ebd., 304.

705 Vgl. Rubin: Pablo Picasso, in: Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. dems., S. 260ff.; Spies: Picassos rätselhafte Konfession; „Les Demoiselles d'Avignon“ (Katalog). Zu den „Demoiselles“

Schweigen über biographische Bedingungen kann aber auch den schlichten Grund haben, daß er diese nicht kannte, vielleicht auch noch 1912/13 nicht richtig einschätzte, daß er – anders gesagt – seine „Negerplastik“ im Alleingang schrieb.

Als Einstein Anfang 1921 Kahnweiler und Derain die zweite Auflage seiner „Negerplastik“ zuzuschicken verspricht, bittet er ersteren ganz ohne Rückbezug auf Versäumtes um „Neger- oder Südseephotos“ (EKC, 121) für den Folgeband – so wertet er seine „Afrikanische Plastik“. Die Reproduktionen werden über Flechtheim auch ohne weiteres zugesagt. Kahnweiler behauptet sogar in seinem folgenden Brief vom 8. Februar 1921, daß er schon einige der in der „Negerplastik“ abgebildeten Photos besessen, wenn zwar mittlerweile verloren habe (vgl. EKC, 122). Es sind dies wohl die drei 1913 in einer tschechoslowakischen Avantgardezeitschrift abgedruckten Stücke[706]. Einsteins Arbeit – Nachforschungen, Beschaffung von Bildmaterial usw. – wurde zweifelsohne durch den Kriegsausbruch behindert, die „Negerplastik“ erschien tatsächlich, als Einstein schon im Felde war. Diese Vermutung kann infolge eines neu entdeckten Einstein-Briefes bestätigt und präzisiert werden; ich drucke den Brief hier erstmals mit allen Unzulänglichkeiten des Einsteinschen Französisch ab:

Frohnau bei Berlin

Cher monsieur,
je vous remercie beaucoup de votre lettre, qui me dit tant des choses intéressantes. Mon premier bouquin c’est un torse parce que c’était publié par l’éditeur pendant que j’étais au lazareth. Enfin.

N° 45 cette pièce provient du tribu des Bahuana (quelques fois qu’on les apelle Bahuangana). qui habitent au Congo belge entre le Kwango et le Kwilu. Dans l’exemplaire que j’ai donné à mon ami Kisling j’ai mis une petite carte des peuplades au Congo belge avec les significations en français. si vous faites copier cette carte vous trouverez facilement les tribus principales.

N° 64 et 63 proviennent du tribu Vatschivokoë (nommé aussi Kioko), autrefois un des tribus les plus activs de l’empire Lunda. Ils habitent entre le Kuanza et le Kasai du Sud. dans le deuxième bouquin j’ai reproduit une petite tête provenant des Vatschivokoë sur N° 22. Ils venaient au 16e siècle poussés par les Dschaggas du sud-est.

Vos bois m’intéressent assidument. Un objet que je trouve très intéressant le bois orné de bronce. le décor en bronce montre des motivs que je connais comme vieilles bronces et poteries chez les Jorubas et Benins. pareillement je vois là dedans une affinité aux bronces très rares du Karague et aux petites bronces des Azandés au Nord d’Uélé. d’avoir une grande photo de cette pièce que je voudrai bien publier. j’estime que vos deux petites bronces 2 et 4 proviennen plutôt des Azandes. ça m’intéresse beaucoup à suivre au travaux de bronce sortant de Soudan jusqu’au Dahomé.
Votre grande statue de la côte d’ivoire m’intéresse beaucoup. Ça serait merveilleux si vous m’envoyez une photo de cette pièce et si vous me permettez à publier cettes deux pièces dans mon livre prochain.
Votre pièce du rio Nunez – ça serait l’extrème aimabilité de me donner une photo de la statue. Je regrette beaucoup que c’est si difficile de travailler avec les explorateurs français. chez nous on trouve très très rarement des pièces des possessions françaises et peutêtre que vous tenez dans vos colonies une des clés qui ouvre la malle redoutable qui enferme ces monstrueuses questions concernant la sculpture nègre. Je suis un peu triste que je reste tellement restreint dans mes études sur ce sujet à cause de notre situation. une chose qui me console un peu, que mes confrères français m’aident avec une camaraderie et bonté qui me touche très près. Une chose qui me sera impossible, à donner toute l’histoire de l’art africaine; malheureusement. Mais j’espère que j’ai quitté dans ce petit bouquin cette maudite phraséologie de la littérature et montré un moyen modeste pour éclaircir le problème afriquaine. je crois que vous ne pouvez pas lire le texte. mes amis H P Roché et Kahnweiler vous donnent j’en suis sur des renseignements et ça semble qu’on veut traduire maintenant ma paperasse en français. Croyez-vous que je ferai un petit plaisir à Mdme Cousturier si je lui

---

vgl. auch Kiefer: „Mit dem Gürtel, mit dem Schleier...“ – Semiotik der Enthüllung bei Schiller, Fontane und Picasso, S. 264ff., wieder abgedr. in: ders.: Die Lust der Interpretation, S. 136ff.

706 Vgl. Bassani: Le opere illustrate in „Negerplastik“, S. 40.

envoie mon livre? Je n'ai pas son adresse et mon camarade Besson que j'ai vu dernièrement m'a dit qu'elle est parti pour l'Océanie;
Soyez persuadé, cher monsieur, que vous m'avez fait un très grand plaisir par votre lettre. Continuons à causer sur ces objets. Croyez, cher monsieur, à mes meilleures sympathies.

cordialement à vous Carl Einstein.[707]

Bevor ich mich einer Gesamtwertung dieses Textes zuwenden, einige Vorbemerkungen: Das mit schwarzer Tinte auf gelblichem linierten Papier geschriebene Einstein-Autograph (28,3 x 22,3 cm; ohne Umschlag) entspricht in all seiner Spontaneität und Lässigkeit ganz der Schreibpraxis der Einsteinschen Korrespondenz. Das wie ebenfalls nicht selten fehlende Datum dürfte mit 1921 (zweite Hälfte) anzugeben sein. Am 8. Februar 1921 reagiert Kahnweiler nämlich positiv auf die erste Kontaktnahme Einsteins nach dem Kriege und dessen oben schon erwähnte Bitte um „Neger- oder Südseephotos" (EKC, 121f.), die aber nicht mehr in die laut Einstein Ostern 1921 erscheinende „Afrikanische Plastik" Eingang fanden. Die dem Malerfreund Moise Kisling gewidmete „Afrikanische Plastik" ist noch gedanklich nahe, denn der Briefautor übernimmt einige dort vorfindliche Formulierungen (allzu) wörtlich, so etwa das groteske Idiom der „malle redoutable qui enferme ces monstrueuses questions" (vgl. W 2, 65). Thérèse und Raymond Burgard übertragen den Anfang der „Negerplastik" und der „Afrikanischen Plastik" für die Frühjahrshefte der „Action" 1922, die gesamte letztgenannte Schrift wohl im selben Jahr später. Einstein nennt diese Übersetzungen jedoch lediglich als Projekt. Über die handgezeichnete Karte, die er in seiner Anmerkung zu Nr. 45 als Beilage zu Kislings Widmungsexemplar der „Afrikanischen Plastik" erwähnt, gibt der Einstein/Kisling-Briefwechsel leider keinen Aufschluß[708].

Kommentarbedürftig sind insbesondere die Eigennamen des Textes.[709] Die Stammesbezeichnungen und ihre Schreibarten variieren auch in der Fachwissenschaft erheblich. So werden die Einsteinschen Bahuana oder Bahuangana heute eher als Hungana geführt. Die Vatschivokoë, denen Einstein auch in der „Afrikanischen Plastik" einige Ausführungen widmet (vgl. W 2, 81f.), sind heute eher als Tschokwe bekannt, die Azandés als Zande. Jorubas, Dschaggas, Beniner tragen noch gebräuchliche Namen; mit letzteren sind freilich nicht die heutigen Bewohner der République du Bénin gemeint (ehemals Dahomey), sondern die des alten (im heutigen Nigeria liegenden) Benin-Reiches. Karague ist eine ostkongolesische Stammesregion. Einstein bedient sich zur Lokalisierung der Stämme vor allem kongolesischer Flußnamen, z.B. Kwango, Kwilu, Kuanza, Kasai, Uele (auch in unterschiedlicher Schreibung). Im Gegensatz zu den eben genannten Flüssen ist der Rio Nunez in neueren Atlanten nicht zu finden, wohl aber in „Stielers Hand-Atlas" 1925/1926; er liegt im ehemaligen Französischen Guinea und mündet bei Victoria in den Golf. Bezüglich der „Negerplastik" weist Ezio Bassani heute indessen nicht Nr. 45, sondern Nr. 46 den Hungana zu –

707 Übersetzung in: CEM 1, 143f. Den von mir antiquarisch erworbenen Brief habe ich im Frühjahr 2015 dem Carl Einstein-Archiv der Berliner Akdemie der Künste gestiftet.

708 Vgl. Meffre: Carl Einstein und Moise Kisling, S. 103 u. AA, 178. Da Einsteins Reise nach Ägypten im Jahr 1910 stattfindet, erscheint sein frühes Interesse an afrikanischer Ethnologie (einige Jahre vor der „Negerplastik"!) so sonderbar, daß eventuell eine Einsteinsche Fehldatierung vorliegt. Denn nicht nur reist er mit einer Äygyptologin, sondern in einem der beiden Reisebriefe an Emilie Borchardt ist ausschließlich von ägyptischem „Stil" die Rede: „[…] in Ihrem land bekam ich die strengste und vollkommenste anschauung von stil, künstlerischer tradition und gesamtkultur." (zit. in: Peuckert: Hedwig Fechheimer und die ägyptische Kunst, S. 288). Das Vorbild der Karte ist noch nicht ermittelt.

709 Die folgenden Ausführungen spiegeln meinen Wissensstand Ende der 1980er Jahre; vgl. jetzt Bassani u. Paudrat: Liste des œuvres illustrées dans „Negerplastik" (édition de 1915), in: AA, 153-163 sowie Paudrat: Planches, in: AA, 269-276.

Einstein kann sich aber auch in der Numerierung versehen haben; Nr. 63 und 64 wiederum gehören den Yombe zu, die Bassani von den Tschokwe unterscheidet. Alle genannten Arbeiten stammen jedoch aus dem kongolesischen Großraum[710]. Die Personennamen sind wie folgt zu identifizieren: Henri Pierre Roché, der Verfasser von „Jules et Jim“, die Ethnologin und Künstlerin Lucie Cousturier, der Kunstwissenschaftler George Besson sowie Daniel-Henry Kahnweiler. Bis auf die Freundschaft mit Kahnweiler und Kisling sind die anderen erwähnten Lebensbeziehungen Einsteins bislang unerforscht. Der unbekannte Briefempfänger muß Zugang zu diesem Kreis gehabt haben. Bassani und Paudrat vermuten, es handle sich um den Kunstkritiker und -sammler Félix Fénéon (AA, 171).

Nicht nur war die Aufnahme der im ersten Kriegsjahr erscheinenden „Negerplastik“ insbesondere im feindlichen Frankreich problematisch, auch erwies sich die Wiederaufnahme der Kulturkontakte in den ersten Nachkriegsjahren als schwierig. Der unbekannte Adressat hatte offenbar erst Anfang 1921 (vielleicht nach der Neuauflage der „Negerplastik“) wegen der fehlenden Bildlegende nachgefragt. Einsteins Erklärung für diesen von fachwissenschaftlicher Seite vielfach gerügten Sachverhalt scheint plausibel. Angesichts der allzu kurzen Enstehungsgeschichte der „Negerplastik“ und der fragwürdigen Interpretation der drei im Brief genannten Stücke, die ja auch erst nachträglich erfolgt sein kann, bietet sich eine lectio difficilior an – denn man muß doch Einsteins Arbeit auch so nehmen, wie sie ist: als de facto abgeschlossen (zumal angesichts der nur geringfügigen Änderungen der zweiten Auflage, mit der er praktisch auch die Erstauflage autorisiert).[711] Einstein hat wohl auch den Druck der „Negerplastik“ autorisiert, zumindest passiv – so nach den im Berliner Nachlaß erhaltenen Skripten zu schließen. Hier finden sich keinerlei Spuren eines eventuell unterdrückten Bildkommentars. Daran knüpft sich der erste Teil unserer These: Einstein hatte um die Jahreswende 1912/1913 bei jenem in Frage stehenden Paris-Aufenthalt eben doch noch nicht Klarheit über sein Projekt erlangt und konnte sich deswegen auch nicht um geeignete oder geeignetere Reproduktionen kümmern, etwa die einer für Picasso und Kahnweiler so wichtigen Grebo-Maske oder jener Bangwa-Maske aus Tristan Tzaras Sammlung[712], die Einstein 1921 selbst in die Vorgeschichte des Kubismus einrückt (W 2, 70). Möglicherweise hat ihm Brummer auch gewisse Auflagen gemacht, etwa nur seine Collection zu veröffentlichen. Einstein hätte – zweitens – den Ästhetisierungsprozeß der afrikanischen Skulpturen geradewegs unterbunden, wenn er Bild für Bild einen ethnographischen Kommentar eingeflochten hätte – einen Kommentar, der beim Stand der Forschung um 1915 nicht anders als unzulänglich, ja falsch hatte bzw. hätte sein müssen[713]. Daß die Autonomisierung gerade durch die Isolierung der Objekte im Kunstdruck und Kunstbuch zustande kam, wird im Kapitel über Ethnologisierung noch weiter untersucht werden; mit Ernst Bloch sei aber schon an dieser Stelle auf die „Paradoxie dieser Ästhetik“[714] verwiesen: Im Grunde seien – so Bloch – die Negerkunstwerke gar nicht auf sinnliche Rezeption eingestellt. Auf ihren Mißbrauch durch ästhetische Lust – wohlgemerkt nur in der abendländischen Rezeption – spielt auch Hedwig Fechheimer an, wenn sie schreibt:

> Der Betrachter in seiner völligen Unbekanntschaft mit dieser Formenwelt, ohne Wissen um ihr Entstehen und Schicksale, fühlt sich versucht, jedes einzelne dieser Werke, das – allen sonstigen Beziehungen entfremdet – dem Europäer nur Kunstphänomen oder Kuriosität bedeuten kann, sich zu erobern.[715]

---

710 Vgl. Koloß: Zaïre. Meisterwerke afrikanischer Kunst.
711 Vgl. Neundorfer: „Kritik der Anschauung“, S. 67ff.
712 Vgl. Abb. in: Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. Rubin, S. 237.
713 Vgl. Guillaume u. Munro: Primitive Negro Sculpture, S. 4.
714 Bloch: Negerplastik, S. 14.
715 Fechheimer: Rez. zu: Einstein: Negerplastik, S. 578.

Inwieweit diese fremdkulturelle „Eroberung“ eigenkulturelle Emanzipation bedeutet, wird an anderer Stelle zu untersuchen sein.

Daß die Bildbeigaben zur „Negerplastik“ auch ohne Kommentar von hohem Wert und großer Attraktivität waren, bezeugen nicht nur Äußerungen von Kahnweiler an Einstein: Derain, der nicht deutsch spreche, schätze das Buch „der Photos halber“ (EKC, 123). Auch Ernst Bloch findet „die Proben gut ausgewählt“[716]. Ebenfalls lobend bemerkt Hedwig Fechheimer wohl aus intimerer Kenntnis des Sachverhalts: „Die zahlreichen Abbildungen, die schwierig zu beschaffen waren, und die sorgfältige geschmackvolle Ausstattung erhöhen den Wert des Buches.“[717] In einem undatierten Brief an Tony Simon-Wolfkehl meint Einstein selber – „bad boy“[718], der er nun einmal war: „Die Negerplastik hätte ohne die Bilderchen keine Sau gelesen und kapiert haben sie nur paar Leute in Frankreich.“ (CEA) Über diese Äußerung mag man streiten; immerhin wäre doch zu erwähnen, daß während des Weltkriegs Schmidt-Rottluff die „Negerplastik“ im Tornister trug und einige seiner im Feld entstandenen Holzschnitte und Skulpturen nachweislich nach Einsteins Abbildungen geschaffen wurden[719]. Ezio Bassani, der die Abbildungen von Einstein, von Matvei-Markov, de Zayas, Guillaume und Clouzot und Level systematisch verglichen hat, gelangt zu dem Befund: „che la ‘Negerplastik’ è la fonte iconografica piu ricca e più importante disponibile al suo tempo.“[720]

2.2.1.3. Ägyptische Paraphrasen

Im Carl-Einstein-Archiv befinden sich Handschriften, die als Entwürfe und Vorarbeiten zur „Negerplastik“ deklariert sind. Von einem Typoskript – wohl der Druckvorlage oder einer unmittelbaren Vorstufe dazu – braucht hier nicht die Rede zu sein: seine Varianten sind für die angeschnittene Frage nicht relevant. Die schwer lesbare (flüchtige) Handschrift mit größerer Varianz kann hier nicht systematisch verglichen werden. Überraschend ist jedoch, daß sich (zufällig?) am Anfang dieses Konvoluts von 53 Seiten u.a. auch eine fragmentarische Besprechung von Hedwig Fechheimers Ägypten-Buch[721] findet:

> H[edwig] Fechheimer [...] gibt eine gute Darstellung dieser wichtigen Kunst; die entstehende Teilnahme daran erklärt sie mit Recht aus den heutigen künstlerischen Versuchen. Wichtige Theoreme der Kubisten und Cezannes bezeugen der V[erfasserin] die Aktualität dieser Kunst. (CEA, Hth; vgl. W 1, 246)

Wenn „Die ägyptische Plastik“ 1914 erschien (das Vorwort ist Dezember 1913 datiert) und der Erste Weltkrieg im August desselben Jahres (1914) entfesselt, und d.h. Einstein eingezogen wurde, so deutet dies auf eine späte und rasche Niederschrift der „Negerplastik und d.h. Einstein eingezogen wurde, so deutet dies auf eine späte und rasche Niederschrift der „Negerplastik“ hin – was einiges erklären würde. Robert Musil, dessen Name sich auch in den oben genannten Skripten findet und der offenbar zu der Zeit Kontakte mit Einstein hatte, notiert im Tagebuch unter der Überschrift „1914. Berlin,

716 Vgl. Bloch: Negerplastik, S. 12.

717 Fechheimer: Rez. zu: Einstein: Negerplastik, S. 578.

718 Penkert: Carl Einstein – Wegbereiter des 21. Jahrhunderts, S. 151.

719 Vgl. Gordon: Modern Exhibitions 1900-1916, Bd. 2, S. 404 u. 406.

720 Bassani: Le opere illustrate in „Negerplastik“, S. 37.

721 Vgl. jetzt Peuckert: Hedwig Fechheimer und die ägyptische Kunst, die eine Wechselwirkung zwischen Fecheimer und Einstein – trotz der Altersunterschiede – betont (SS. 11, 132ff., 151) und belegt, daß Einstein mit Fechheimer (und Arnold Waldschmidt!) in Ägypten war.

August, Krieg“, daß Einstein vor Kriegsbegeisterung – darüber wird noch zu handeln sein – sein Arbeitszimmer überhaupt nicht mehr betrete[722]. Es ist nicht anders als plausibel, daß der Beginn des Ersten Weltkriegs, August 1914, tatsächlich den terminus ante quem von Einsteins Arbeit an der „Negerplastik“ bedeutet, wichtig indessen die Beobachtung, daß sich die Niederschrift gleichsam in einem kurzen Zeitraum zusammenballt, und noch wichtiger, daß die „Ägyptische Plastik“ Fechheimers durchaus der zündende Funke gewesen sein könnte, der diese Ballung zur eruptiven Entladung brachte.

Christoph Braun macht schon darauf aufmerksam, daß Einstein wohl unter dem unmittelbaren Einfluß von Hedwig Fechheimer, mit der er eng befreundet war und die auch seine „Negerplastik“ noch im Erscheinungsjahr wohlwollend besprach[723], eine Verbindung zwischen der ägyptischen Hochkultur und Schwarzafrika zu konstruieren suchte (vgl. W 1, 246 u. W 2, 65, 68, 71). Braun weist nach, daß diese Konzeption, die mit den Wanderungsbewegungen der afrikanischen Ethnien rechnet (Diffusionismus), der sogenannten „Kulturhistorischen Schule“ zugehört, in Berlin vertreten durch Fritz Graebner und Bernhard Ankermann; auch Leo Frobenius’ Kulturkreislehre wäre in diesem Zusammenhang zu nennen. Spätestens im August 1913 sucht Einstein Kontakt mit den Berliner Anthropologen bzw. Ethnologen. Braun hat auch einen Brief Einsteins an den Direktor des Berliner Völkerkundemuseums und Benin-Forscher Felix von Luschan[724] entdeckt, in dem jener schreibt:

> es wird Ihnen bekannt sein, daß einige unserer führenden künstler die aufmerksamkeit auf die großartigen leistungen der „primitiven“ völker richteten, und diese zweifellos die heutige tradition stark beeinflussen. ich möchte [...] einige der wundervollen dinge aus dem besitz des Völkerkundemuseums bringen, um das interesse weiterer kreise für den großen kunstwert der negerplastiken [und] mexikanischen arbeiten zu erwecken. (CEM 1, 136)

Der Jahrhundertwende noch galten vorzüglich die Ägypter als die Primitiven, die Primitiven avant la lettre, d.h. bildende Künstler und Kritiker orientierten sich an ägyptischer Kunst, um gewisse Vereinfachungspostulate zu belegen, denn mit Einstein zu sprechen: „Vereinfachen, ohne ein Prinzip zu besitzen, ist Unterschlagung, plakatiertes Nichtskönnen.“ (W 1, 50) Gegenüber den weitaus weniger bekannten afrikanischen, ozeanischen oder australischen Stammeskulturen durfte die ägyptische Kultur unbestritten als Hochkultur zitiert werden. Ohne Zweifel hatte aber schon seit der Beschäftigung der Pariser Fauves und Kubisten sowie der Dresdner „Brücke“ mit wirklicher primitiver Kunst diese der ägyptischen den Rang abgelaufen. Die kreative Entwicklung nahm einen anderen Verlauf. Lediglich Bernhard Hoetger baut seine zunächst ganz im Trend liegenden ägyptisierenden Versuche zu einem Individualstil aus[725]. Aus der Kubismusforschung ist heute das ägyptische Motiv fast völlig verschwunden.

Über die gewissermaßen komparatistische Berufung auf eine außereuropäische und nicht in der Antiken-Tradition stehende Kulturvariante hinaus faßten Afrikanologen und Kulturkreistheoretiker die Beziehung zwischen Schwarzafrika und Ägypten konkreter. Maurice Delafosse etwa versucht um 1900, eine mehr oder weniger direkte „influence de l’ancienne Egypte sur la civilisation des peuples nègres de l’Afrique occidentale“[726] nachzuweisen. Sehr überzeugend wirken seine Analogismen von

---

722 Vgl. Musil: Tagebücher, Bd. 1, S. 298.

723 Vgl. Braun: Afrika und Ägypten bei Carl Einstein, S. 40 u. Penkert: Carl Einstein, S. 53.

724 Vgl. von Luschan: Die Altertümer von Benin, S. 1.

725 Vgl. Skulptur des Expressionismus [Katalog], hg. v. Barron, S. 98ff.; Expressionisten [Katalog], S. 269ff.; W 1, 50f.

726 Delafosse: Sur les traces probables de civilisation égyptienne et d’hommes de race blanche à la Côte d’Ivoire, S. 432.

ägyptischen und Baoulé-Bauwerken, Gerätschaften, Schmuckgegenständen usw. freilich nicht. Die Baoulé siedeln an der Elfenbeinküste. Im engeren Kunstbereich bleibt die Argumentation gänzlich trivial: „Imaginez une statue égyptienne copiée par un ouvrier malhabile et surtout ignorant et vous aurez une image très exacte de ce qu'est la statue baoulé."[727] Einstein bildet zwar einige der beliebten Baoulé-Figuren ab, die allerdings in diesem Falle gar nicht so ägyptisch wirken wie andere Objekte. Mangels Einsteinschem Kommentar weiß man aber nicht, ob er sich dieser Konnotationsmöglichkeit bewußt war.

Dieselbe Frage stellt sich bei den Fang-Skulpturen, von denen er einige Beispiele gibt. Von Guillaume und Munro wird nämlich ein Reliquiarkopf der Fang (Gabun) als „ägyptisch" bezeichnet: „The head [...] is Egyptian in its solid, monumental simplicity, yet entirely negro in its particular design."[728] Ohne Zweifel sind damit jedoch Formkriterien benannt, die grosso modo auf die gesamte Negerplastik übertragen und à la rigueur als „edle Einfalt und stille Größe" auch bei Winckelmann aufgezeigt werden könnten. Guillaume Apollinaire versucht die Einflußrichtung gar umzudrehen: „[...] il ne faudrait pas avoir une grande connaissance de l'art égyptien et de celui des fétiches nègres pour nier que ceux-ci ne donnent la clef de l'hiératisme et des formes qui caractérisent l'art égyptien."[729] Ähnliches liest man bei André Salmon: man solle von den Ägyptern wieder zu den Negern zurückgehen[730]. Gewiß mag es im Altertum auch weiter verbreitete – und möglicherweise bis an die Westküste reichende – Kulturkontakte zwischen dem ägyptischen Reich und jener vorgeschichtlichen von Frobenius so genannten „syrtischen" Zivilisation Schwarzafrikas[731] gegeben haben, aber schon dieses und alles weitere ist Spekulation. Zwar wurde die afrikanische Stammeskunst über Jahrhunderte tradiert, wie man aus einigen gut erhaltenen Funden schließt; die Mehrzahl der heute wie um die Jahrhundertwende bekannten Skulpturen stammt jedoch eindeutig aus dem 19. Jahrhundert. Angesichts einer fehlenden Überlieferung und infolge klimatischer Einflüsse scheint eine Verbindung zwischen den ägyptischen Dynastien und afrikanischen Reichen nicht mehr rational rekonstruierbar[732]. Aufgrund ihres „primitiven" Aussehens datierte man die Negerskulpturen auf Jahrhunderte, ja Jahrtausende zurück. Clouzot und Level etwa schreiben: „Les plus anciennes remonteraient pour le moins sans doute aux premières dynasties égyptiennes." Carl Einstein war immerhin vorsichtig genug (und er ist es nicht immer), seinen Bildtafeln einen einzigen Hinweis beizugeben: „[...] es ging eine bedeutsame afrikanische Kultur zu Grunde; der heutige Neger entspricht einem möglichen „antiken" wie der Fellache dem alten Ägypter." (W 1, 246) Daß Einstein die in der Tat sehr unterschiedliche Qualität seiner Bildbeispiele nicht stärker verfallsgeschichtlich begründet, mag einerseits von der ungesicherten Forschungslage herrühren, spricht jedoch andererseits dafür, daß Primitivismus und Dekadenz nicht zusammen gedacht wurden. Das regressive Moment des Primitiven wird – von Einstein zumindest – erst später akzentuiert.

Wenn nun die ägyptische Kunst aus der Geschichte oder Vorgeschichte der primitiven Kunst bzw. der Moderne sukzessive verdrängt wurde, so hatte sie jedoch wichtige Vermittlungsdienste geleistet, deren mindeste die Legitimation einer Beschäftigung mit archaischen Kulturen überhaupt war. Im Falle von Einsteins Primitivismustheorie scheint sogar eine Studie über die ägyptische Plastik – es ist die bereits genannte Fechheimers – wesentliche Erkenntnisse beigesteuert zu haben. Anders und

---

727 Ebd., S. 441; vgl. Vogel: Baule figure sculpture: a reinterpretation of Delafosse.

728 Guillaume u. Munro: Primitive Negro Sculpture, S. 64; vgl. Abb. 9.

729 Apollinaire: Sculptures d'Afrique et d'Océanie, in: Chroniques d'art, S. 553.

730 Vgl. Salmon: Propos d'atelier, S. 128f.

731 Vgl. Frobenius: Kulturgeschichte Afrikas, S. 204f.

732 Clouzot u. Level: L'art nègre et l'art océanien, S. 35.

thesenhaft formuliert: Einsteins „Negerplastik“ erscheint als eine Art „Umschrift“ der „Ägyptischen Plastik“.

Als „Umschrift“ bezeichne ich keine schlichte Paraphrase, sondern die Übertragung zentraler Strukturen aus dem einen in den anderen Text, eine positive Parodie gewissermaßen. Die Übertragung beschränkt sich nicht auf stilistische, terminologische oder methodologische Anleihen, sie ist aber auch kein Plagiat bestimmter Resultate. Vielmehr wird der Textgegenstand nach ein und demselben Verfahren generiert. Was von der ägyptischen Plastik gesagt wird, wird mutatis mutandis auch von der Negerplastik gesagt. Der Gegenstand ist im Kern identisch, wenn auch – natürlich – in der Peripherie Unterschiede zur Sprache kommen. Es fehlt indes die differentia specifica; der intertextuelle Bezug wird verschwiegen. Nur wer beide Schriften kennt, nimmt die Intertextualität wahr. Hedwig Fechheimer hat nicht nur Einsteins „Negerplastik“ geprägt, sondern Spuren ihrer Wirkung finden sich in seinem gesamten Œuvre. Umgekehrt meint man gelegentlich, in der „Ägyptischen Plastik“ Fechheimers einen Einstein-Text vor sich zu haben. Die Verbindung der beiden Autoren geht also über Freundschaft – so Penkert – und gemeinsame kulturhistorische Interessen – so Braun – weit hinaus. Fechheimers Studie scheint Einstein den entscheidenden Anstoß zu seiner eigenen Konzeption gegeben zu haben, denn natürlich neigt man dazu, Fechheimers Monographie eine chronologische wie theoretische Priorität zuzubilligen. Ein Schüler/Lehrer-Verhältnis? Man zögert gleichwohl, nicht wegen des akzentuierten Originalitätsstrebens Einsteins: die Annahme setzte nämlich die Niederschrift der „Negerplastik“ binnen eines Jahres voraus. Zudem ist auch bei Einstein eine intellektuelle Kontinuität zwischen den ersten Publikationen und der Schrift von 1915 festzustellen. Von einem Gedankenaustausch weiß man konkret nichts, und als gemeinsame Bezugsquelle wäre allenfalls die Fiedler-, Hildebrand-, Riegl-Schule in Erwägung zu ziehen – was aber keineswegs diese Nähe von Ton und Theorie erklärt.

Greifen wir nur ein paar Beispiele heraus. Fast noch entschiedener als Einstein bezieht sich Fechheimer auf die Gegenwartskunst: auf die „Verwandtschaft, die das moderne Kunstempfinden mit künstlerischen Grundanschauungen der Ägypter verbindet“[733]. In einem Zeitschriftenbeitrag desselben Jahres wiederholt Fechheimer diese These: die ägyptischen Kunstwerke, „mit denen man sich aus historischem Interesse seit etwa hundert Jahren beschäftigte, [gewinnen] vom modernen Kunstschaffen aus, einen neuen künstlerischen Sinn“[734]. Auch Einstein betont schon einleitend:

> Einige Probleme der neueren Kunst veranlaßten ein weniger leichtfertiges Eindringen in die Kunst afrikanischer Völker; wie immer verursachte auch hier ein aktuelles Kunstgeschehen, daß man eine entsprechende Geschichte bilde [...]. Was vorher sinnlos erschien, gewann in den jüngsten Bestrebungen des bildenden Künstlers Bedeutung [...]. (W 1, 246)

Dieser eigentümlichen „projektiven“ Geschichtsauffassung, derzufolge „das geschichtlich Wirkende stets Folge der unmittelbaren Gegenwart ist“ (W 1, 246), hängt Einstein auch später noch an. Daß er und Fechheimer auch dieselbe Gegenwartskunst meinen, geht aus gemeinsamen Hinweisen auf „die neubestimmende Krise“ (W 1, 250) in Frankreich hervor – so bei Einstein. Fechheimer zitiert sogar Cézanne wortwörtlich (den sie vermutlich überEinstein kannte):

---

[733] Fechheimer: Die Plastik der Ägypter, S. 1; merkwürdigerweise ist Fechheimer nicht erwähnt in: Dawson u. Uphill (Hg.): Who was who in Egyptology.

[734] Dies.: Über einige Motive ägyptischer Rundplastik, S. 62.

> In keiner Kunst ist so wie in der ägyptischen [...] das Prinzip der „intégration plastique“ moderner Maler und Bildhauer erfüllt oder Cézannes Grundforderung vorausgenommen: „Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône“ [...].[735]

Laut Einstein hat aber die Negerplastik „isoliert die *reinen* plastischen Formen gezüchtet“ (W 1, 251; Hervorh. Kf). In diesem restriktiven Adverb kann sich zweierlei verbergen: eine Ablehnung der ägyptischen Kulturtransfer-These oder eine vorsichtige Distanzierung von Fechheimer, die ja in ihrer Schrift ebensowenig afrikanische Kunst erwähnt wie Einstein ägyptische – zumindest in der frühen „Negerplastik“. Zuvor bekannte er sich ja durchaus zum zeitgenössischen Ägyptizismus. Man könnte aber den Sachverhalt auch so formulieren: Die ägyptische Kunst hatte ihre Schuldigkeit getan. Die eventuelle Konkurrenz kann indessen nicht von weiteren Gemeinsamkeiten ablenken, gerade im Geschichtstheoretischen. Einstein wie Fechheimer lehnen entwicklungsgeschichtliche Konzeptionen ab. Letztere schreibt:

> Nichts ist willkürlicher und irreführender als die Methode, ein Kunstwerk zum Vorläufer eines anderen zu stempeln. Kunst stellt eine Summe von Vollendungen dar, die nicht vergleichsweise, sondern aus sich heraus zu begreifen sind. [...] Es gibt nicht Entwicklungen oder Stufen des Künstlerischen – nur Formen.[736]

Einstein wendet sich gleichfalls dagegen, „aus einem stilkritischen Aufbau eine geschichtliche Reihe erzwingen“ (W 1, 246) zu wollen. Daß der Formbegriff in der „Negerplastik“ zentral ist, braucht nicht eigens betont zu werden. Einstein verknüpft allerdings mit entwicklungsgeschichtlichem Denken anthropologische und ethnologische Konzepte, denen er entgegenhält: „Ich glaube, sicherer als alle mögliche Kenntnis ethnologischer usw. Art gilt die Tatsache: die afrikanischen Skulpturen!“ (W 1, 247) Mit Fechheimer teilt Einstein seine Abneigung gegenüber der „Philologie“, ja erst im Lichte des Fechheimerischen Ägyptenbuches wird klar, was er mit dem fraglichen Begriff meint. Fechheimer schreibt: „Den größten Teil an der Erforschung Ägyptens haben Historiker und Philologen. Sie sehen im Kunstwerk vor allem das Dokument.“[737] Mit Blick auf Afrika schlägt Einstein in dieselbe Kerbe: als Dokument, das nur „Umgebungsassoziationen (W 1, 247) auslöst, dürfe primitive Kunst gerade nicht mißbraucht werden. Diese Philologiekritik rührt im Ansatz wohl von Nietzsche her, der in seinem Fragment „Wir Philologen“ behauptete, nur durch Erkenntnis des Gegenwärtigen könne man rechtens „den Trieb zum klassischen Altertum bekommen“[738]. Allerdings findet Nietzsche kein Interesse an der Beschreibung „formaler Gebilde“ (W 1, 247), das Einsteins und Fechheimers Schriften prägt.

2.2.1.4. Syllogismen und Synthesen

Ich nehme Daniel-Henry Kahnweilers Wertung der „Negerplastik“ bzw. der „Afrikanischen Plastik“ zum Anlaß, den Zusammenhang von Struktur und Thema der erstgenannten Schrift näher zu beleuchten. Kahnweiler schreibt am 10. Dezember 1921:

> Mein lieber Herr Einstein,

---

735 Dies.: Die Plastik der Ägypter, S. 4; vgl. dies.: Über einige Motive ägyptischer Rundplastik, S. 66.

736 Dies.: Die Plastik der Ägypter, S. 2.

737 Ebd.

738 Nietzsche: Wir Philologen, in: SA, Bd. 3, S. 325.

> lassen Sie mich vor Allem Ihnen danken für Ihr neues Negerbuch. Ich habe es mit dem größten Interesse gelesen. Hier ist ein Buch, endlich, das wir brauchten. Der Anfang der ernsten, wissenschaftlichen Bearbeitung dieses Gebiets. Ich schätzte Ihr erstes Negerbuch sehr hoch: aber ich fand, daß es sich besser anders genannt hätte, denn es war eine wunderbare Abhandlung über Skulptur überhaupt. Ihr neues Buch aber, als erstes, spricht von Negerplastik. (EKC, 125)

Auf diese kluge Äußerung hin relativiert Einstein im Antwortbrief auch sofort seine gewisse Großspurigkeit:

> Ich freue mich sans phrase außerordentlich, daß Ihnen mein Buch gefällt. Es ist selbstverständlich, daß ich noch lange nicht die Bücher schreiben kann, die ich möchte. Umsomehr muß ich für ein freundlich nachsichtiges Urteil danken. (EKC, 126)

Wie alle auf die „Negerplastik“ folgenden Arbeiten Einsteins zeigen, gefällt er sich im eben gegebenen Zitat nicht nur in reiner Bescheidenheitstopik. Sein Interesse verlagert sich durchaus konsequent – bis in die surrealistische Phase hinein (vgl. W 2, 313ff. u. W 3, 68ff.) – ins Ethnologische. Diese Richtungskorrektur darf jedoch nicht dazu verführen, sein Erstlingswerk, die „Negerplastik“ als prä- oder gar unwissenschaftlich abzutun. Wilhelm Hausenstein kann noch 1922 mit gutem Recht schreiben: „Die ethnographische Fachliteratur versagt für eine einschneidende Bewertung des künstlerischen Elements in exotischer Kunst so gut wie ganz“[739], und er spricht Einstein das Verdienst einer diesbezüglichen „ersten deutschen Initiative“[740] zu; nicht anders Eckart von Sydow im Vorwort zu seinem Propyläen-Band „Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit“[741] von 1923. Man tut Einstein gewiß Unrecht, wenn man ihn noch 1926 jenen „younger men“ zurechnet: „talking and writing of negro sculpture ecstatically and a little incoherently“[742]. Nicht nur war Einstein zu diesem Zeitpunkt bereits entschieden auf die ethnologische Disziplin eingeschwenkt, schon 1915 besaß seine „Ekstase“ Struktur. Denn nicht alles was „ästhetisch“ wirkt, ist wissenschaftlich belanglos. Vielmehr käme es darauf an, der Ästhetizität/Ikonizität der Zeichengebilde (der Skulpturen) selber eine Funktion zuzuweisen. Einstein selbst schreibt in seinen „Anmerkungen zur Methode“:

> Eines [...] wird unbedingt zu befolgen, eines zu vermeiden sein: man halte sich an die Anschauung und schreite innerhalb ihrer spezifischen Gesetze fort; nirgendwo aber unterschiebe man der Anschauung oder dem aufgespürten Schöpferischen die Struktur der eigenen Überlegung [...]. (W 1, 247)

Damit kann freilich nur ein kurzfristiger Aufschub gemeint sein, der bei den meisten Denkern oder Interpreten verabsolutiert wird und in der Evidenz der Resultate untergeht. Einstein setzt indessen das Kunst-Prädikat – bezüglich der afrikanischen Skulptur – nicht schlechthin, nicht unreflektiert voraus, er erringt es tatsächlich, und er relativiert auch seinen „formalistischen“ Zugang, wie er selber sagt (vgl. W 1, 247), als lediglich leistungsstärker gegenüber einem „gegenständlichen“. Damit spielt er 1915 noch ästhetische Form gegen ethnographisches Objekt aus. Als „gegenständlich“ bezeichnet er in etwas unglücklicher Formulierung den soziokulturell situierten Gegenstand, prototypisch: den komplexen Gebrauchs- oder Kultgegenstand – als „Führer zu irgendeiner Praxis“ (W 1, 248). Freilich ermöglicht nur seine „unsoziologische“ Definition von Religion, die kultische Funktion der Negerplastik zum zentralen Argument für deren Ästhetizität zu machen; anders gesagt: Einstein läßt nur soviel „Religion“ zu, wie es der ästhetischen Autonomie der Skulpturen kommod ist: „Formale

---

739 Hausenstein: Barbaren und Klassiker, S. 95.

740 Ebd.

741 Sydow: Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit, S. 9.

742 Guillaume u. Munro: Primitive Negro Sculpture, S. 2.

und religiöse Geschlossenheit entsprechen sich [...].“ (W 1, 253) Während Einsteins kunsttheoretischer Diskurs bislang thesenhaft gesetzt erschien, apodiktisch – man denke nur an die Essays über „Totalität“ oder „Das Gesetz“ – bringt er nun einige methodologische Reflexionen ein (W 1, 245ff.), ja er überführt seine Aussagen – man muß wohl sagen: unbewußt – in eine quasi syllogistische Form. Einstein möchte in der „Negerplastik“ regelrecht – diskursiv – überzeugen, was in seinem Gesamtwerk relativ selten vorkommt. Zumeist setzt er ja auf die pathetische Kraft seines Stils, die Rhetorik parataktischer oder paradoxer Brillanz. Einsteins methodologische Vorüberlegung lautet:

> Wird eine formale Analyse [der afrikanischen Skulpturen] möglich, die sich auf bestimmte eigentümliche Einheiten des Raumschaffens und Schauens bezieht und sie umkreist, so ist implizite erwiesen, daß die gegebenen Gebilde Kunst sind. (W 1, 248)

Einstein rechtfertigt diese Reflexion mit einer Berufung auf Georg Simmels „individuelles Gesetz“, freilich ohne direktes Zitat und ohne Namensnennung. Er schreibt:

> Vielleicht mag man einwenden, eine Neigung zum Generalisieren und ein vorgesetzter Wille diktierten insgeheim einen solchen Schluß. Dies ist falsch; denn die Einzelform umschließt die gültigen Elemente der Anschauung, ja sie stellt sie dar, da diese nur als Form vorgestellt werden können. (W 1, 249)

Einstein betont: „Gerade die wesentliche Übereinstimmung der allgemeinen Anschauung und der Realisierung machen eben das Kunstwerk aus.“ (ebd.) Bei Simmel heißt es etwa vergleichsweise: „[...] das wirklich [...] künstlerische Kriterium ist ein individuelles Gesetz, das aus der Kunstleistung selbst aufsteigt und als ausschließlich ihre eigene ideale Notwendigkeit sie zu beurteilen dient.“[743] Denselben Sachverhalt denkt Simmel jedoch auch aus Platonischer Perspektive (quasi von oben herab), insofern für Plato „die Dinge [...] nichts sind, als die Repräsentanten der Idee, nicht von sich aus bedeutungsvoll, sondern insofern sie ein Allgemeines in die Form sichtbarer Wirklichkeit überführen“[744].

Diese scheinbar spontane „Selbstauslegung“ des Kunstwerks einerseits und das gleichsam hermetische „Einschnappen“ des Allgemeinen im Besonderen[745] andererseits läßt sich als Aufeinanderfolge entzerren. Einstein (von dem jetzt wieder allein die Rede ist) beschreibt – vage und wie gesagt: unabsichtlich – einen Syllogismus, den man seit seiner Wiederentdeckung durch Charles S. Peirce „Abduktion“ nennt, der aber schon Aristoteles bekannt war[746] und der „bei jeder wissenschaftlichen Hypothesenbildung faktisch angewandt“[747] wird. Aufgrund ihrer strukturellen Ähnlichkeit mit der Goethe zugesprochenen „anschauenden Urteilskraft“[748] oder den von Hermann von Helmholtz mehrfach berührten „unbewußten Schlüssen“[749] scheint Abduktion vor allem auch im ästhetischen Bereich einsetzbar. Nicht zufällig spricht Helmholtz in diesem Zusammenhang von „künstlerischer Induction“[750] oder einem spezifisch geisteswissenschaftlichen Verfahren: „Der bei gegenwärtiger Wahrnehmung eintretende neue sinnliche Eindruck bildet den Minor, auf den die durch

---

743 Simmel: Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk, S. 221.

744 Ders.: Rembrandt, S. 93.

745 Vgl. Szondi: Über philologische Erkenntnis, S. 12.

746 Vgl. Aristoteles: Lehre vom Schluß oder Erste Analytik, S. 142f.

747 Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Ritter u. Gründer, Bd. 1, S. 3 u. Habermas: Erkenntnis und Interesse, S. 116ff.

748 Goethe: Anschauende Urteilskraft, in: Hamburger Ausgabe, Bd. 13, S. 30.

749 Helmholtz: Die Thatsachen in der Wahrnehmung, S. 233.

750 Ders.: Über das Verhältnis der Naturwissenschaften zur Gesamtheit der Wissenschaft, S. 171.

die früheren Beobachtungen eingeprägte Regel angewendet wird.“[751] Die Theorie der Abduktion habe ich bereits 1978 am Beispiel von Goethes Entdeckung der „Urpflanze“ ausführlich erläutert[752], so daß hier nur das Wesentliche festgehalten werden muß: Abduktion schließt von Resultat (Conclusio) und Regel (Maior) auf den Fall (Minor). Karl-Otto Apel berührt in seiner Definition zwei Aspekte der Abduktion, die uns für unsere Belange in besonderem Maße relevant erscheinen:

> Abduktion „ist die einzige Operation, welche eine neue Idee einführt“, indem sie als im Grenzfall unbewußter Schluß, der schon der Wahrnehmung – und entsprechend jeder wissenschaftlichen „Intuition“ – zugrundeliegt, die ikonischen Qualitäten der Natur [bzw. der Gegenstände] zum Ausdruck bringt.[753]

Einstein besitzt zwar den Obersatz oder Maior, die Regel, die er wohl – wie gesagt – in Anlehnung an Georg Simmel formuliert: „Gerade die wesentliche Übereinstimmung der allgemeinen Anschauung und der [konkreten] Realisierung machen eben das Kunstwerk aus.“ (W 1, 248) Da diese Übereinstimmung sich nur in einer Form kristallisieren kann, reduziere ich die Regel der Anschaulichkeit wegen auf die gewiß banale, aber erst von Adolf von Hildebrand bekräftigte und beglaubigte Aussage: „Alle Kunst hat Form“. Der damit postulierte Universalismus bleibt jedoch vorab in der Schwebe; dabei schließt er die afrikanischen Gegenstände, die ja noch nicht als Kunst gelten, aus. Es ist auch noch nicht erwiesen, ob sie überhaupt „Form“ besitzen, galten sie doch bislang als unproportioniert, als difform, ja als unschön. Einstein deduziert nun keineswegs aus der oben genannten Allaussage, ja er erweist sich selber seiner Konstruktion gegenüber außergewöhnlich skeptisch: „Vielleicht mag man einwenden, eine Neigung zum Generalisieren und ein vorgesetzter Wille diktiert insgeheim einen solchen Schluß.“ (W 1, 248) Vielmehr formuliert er die zweite Prämisse (den Minor) als eine Art sukzessives Hypothesenbilden und -testen, als eine noch zu erfüllende Bedingung, er schreitet, logisch gesehen, von „Fall“ zu „Fall“ – womit aber keine Induktion gemeint sein kann, da die Gesetzesannahme ja feststeht. Es heißt wörtlich: „*Wird* eine formale Analyse möglich“ (W 1, 248; Hervorh. Kf). Deren Inhalt – es geht um die „kubische Raumanschauung“ – wird an anderer Stelle untersucht. Daß der Schluß – der natürlich den realen Untersuchungsgang typisiert bzw. idealisiert – tatsächlich eine Entdeckung bringt, kann kontrastiv belegt werden. Der Fall, daß nämlich auch „die gegebenen Gebilde Kunst sind“ (W 1, 248), beinhaltet eine Innovation, die im zeitgenössischen – und so auch Einsteinschen – Diskurs zwar angelegt war, deren Vollzug aber eines außergewöhnlichen Wagemuts – Apollinaire spricht von „audace“[754] – bedurfte; nicht zuletzt deswegen, weil der anfängliche Universalismus als bedingt erwiesen wurde und in eine neue, notwendigerweise anders geartete Allaussage überführt werden mußte. Dieser neue „Universalismus“ löste nicht nur die klassische Traditionsbindung – als stillschweigender Logosprämisse – auf, sondern eben auch alle kulturspezifischen Diskursgrenzen. Hier in der frühen Avantgarde sind die Wurzeln des postmodernen Diskurspluralismus zu fassen, der das traditionelle Universalienproblem ablöst. Damit wurde auch das Ende der philosophischen Ästhetik des Abendlandes besiegelt. Durch alle Epochen hindurch war ihr kultureller Rahmen als Allgemeines stabil geblieben. Nunmehr drang die interkulturelle Relativität über das Ästhetische in den zerbrochenen Rahmen ein: „L’Europe colonise, et l’on colonise l’Europe.“ (W 4, 286)

---

751 Ders.: Die Thatsachen in der Wahrnehmung, S. 233; vgl. ders.: Über das Verhältnis der Naturwissenschaften zur Gesamtheit der Wissenschaft, S. 173.

752 Vgl. Kiefer: Wiedergeburt und Neues Leben, S. 246ff.

753 Apel: Peirce’ Denkweg vom Pragmatismus zum Pragmatizismus, S. 51.

754 Apollinaire: A propos de l’art des noirs, Vorwort zu: Sculptures nègres, hg. v. Guillaume, o. S.

In der Theorie der Abduktion ist Norwood Russel Hanson zufolge das psychologische Moment der Entdeckung markiert[755], sei es in Kategorien der Plötzlichkeit oder – allgemeiner – der Erlebnisintensität. Einsteins Text verbalisiert auch diese Durchgangsphase, wenn zwar nur exemplarisch: anläßlich der Raumkonzeption. Es kann kein Zufall sein, daß Einstein – nach all seinen intellektuellen Absolutheitsansprüchen, die er schon im „Bebuquin“ äußert – in seinem Gesamtwerk gewissenhaft nur dreimal ein derartiges Erlebnis signalisiert. Auf die Offenbarungsqualität der Hildebrandschen Reliefkonzeption wurde anläßlich des Waldschmidt-Essays schon verwiesen (s. W 1, 37): wohl die Einsteinsche Initiation in die Kunstkritik. Der dritte Paradigmawechsel wird 1929 bei Dominantsetzung der surrealistischen Imagination (s. W 3, 480) angezeigt. Zweifellos bedeutet aber die „Negerplastik“ den entscheidendsten Schritt – was Einsteins Biographie und was die Theorie der Moderne betrifft. Einstein gebraucht ansonsten ein eigentümliches Repertoire an Floskeln oder – besser gesagt – stilistischen Insistenzformeln, mit denen er epistemologische Etappen seines Diskurses markiert: „Dies ist es“, „Da steckt es“ usw. (W 1, 447 u.ö.).

Ich fasse zusammen: Einstein hatte 1915 eine zweifache Transformation vollzogen: eine Entwissenschaftlichung, eine eigentümliche Primitivierung, deren rhetorisches Element u.a. die unkommentierten Bildbeigaben waren, einerseits, eine Ästhetisierung andererseits. In dieser Hinsicht sind Bild und Text isotop. In dieser Lücke, während dieses Aufschubs kann sich eine neue Hypothese bilden, die in der Retrospektive sowohl einfacher als auch widersinniger anmutet, als sie es tatsächlich war.

2.2.2. Ethnologisierung

2.2.2.1. Paradoxe Ästhetik

Es ist gar nicht so einfach, die Mißachtung der afrikanischen Kunst *vor* Einstein zu dokumentieren, denn dieser hat den zuvor völlig diffusen – um nicht zu sagen: konfusen – Diskurs monosemiert, d.h. er hat in der „Negerplastik“ den Diskurs oder die Gattung „afrikanische Kunst“ erst geschaffen. Das läßt sich z.B. an einer Reflexion Georg Simmels über den Begriff der Vollkommenheit in Religion und Kunst kontrastiv belegen:

> [...] es gilt hier [...], was Schopenhauer vom allgemeinen Wesen der Kunst sagt: die Kunst „ist immer am Ziele“. Wenn die Zeichnungen der Neger „unvollkommener“ sind, als Zeichnungen Rodins, so ist dies einerseits, weil sie überhaupt nicht nur Kunst sind, sondern von bloßer Nachahmungsfreude, kindlichem Spieltrieb, fetischistischen Tendenzen mitbestimmt sind; andererseits weil die persönliche, in der Stilform sich auslebende künstlerische Begabung nicht an die des großen Künstlers heranreicht.[756]

Primitive Kunst wurde also gar nicht *als* Kunst mißachtet, sondern ihre Mißachtung vollzog sich über andere Diskurse bzw. Wertsysteme. Auch Einstein reflektiert erst geraume Zeit nach seinem Erstlingswerk diese Zusammenhänge kritisch. Den Zustand des Berliner Völkerkunde-Museums vor seiner Neuordnung beschreibt er 1926 wie folgt:

---

755 Hanson: Patterns of Discovery, S. 53.

756 Simmel: Die Religion, S. 98f.

> Jahrzehnte gähnte dieses Museum verlegen umher, unordentlich verschlafene Abstellkammer; sterbende und fernste Völker hatten ihre Güter wie überflüssigen Ballast in diesen Kammern vergessen; verstorbene Kulturen sanken in verwirrte Schränke; ihrem Wirken beraubte Kultfiguren lagen zwischen Netzen, Bögen, Raphia und Kürbissen. Ruder hingen über Eßschalen, brotlos, der Hände und dem Spiel der Flüsse entrafft. Waffen rosteten friedlich umher und Dinge verschiedensten Tuns, geschiedenen Zusammenhangs. Sprach man von diesen Dingen früher von Kunst, erregte man zweifelndes Lächeln. (W 2, 325)

Der in Frage stehende Diskurs war also nicht von Anfang an ein kunsttheoretischer; er war überhaupt ein außerästhetischer, aufgesplittert in die verschiedensten Textsorten und Ressorts: Kolonialakten, rassenphysiologische Spekulationen, abenteuerliche Berichte, afrikanische Märchen usw. Die von Cyrus van Overbergh herausgegebene „Collection de monographies éthnographiques“, die auch Einstein benutzte, gibt hierzu reichhaltiges Anschauungsmaterial. Ohne Zweifel hatten alle diese Diskurse spezifischen Anteil am Kolonialgedanken. Auch die ethnologische Fachliteratur orientierte sich auf die „mission colonisatrice“ hin: „d’élever [les nègres] peu à peu à une civilisation supérieure“[757]. Im Detail interessiert das hier nicht. In diesem Zusammenhang bildete „Kunst“ jedenfalls kein Thema, und es bedürfte einer eigenen breit angelegten monographischen (monographisierenden) Untersuchung, um einen konsistenten Kunstbegriff vor Einstein hier und da nachzuweisen. Die konventionelle Ethnologie hatte allerdings so unrecht nicht, die ästhetische Funktion der afrikanischen Objekte nicht ins Zentrum ihrer Untersuchungen zu rücken, waren jene doch solche des Gebrauchs (Gerätschaften, Schmuck, Waffen usw.) – des Kunsthandwerks allenfalls – oder aber in religiöse Rituale eingebunden (Fetische), wenn man den Stammeskulturen überhaupt die Fähigkeit zur Religion zusprechen mochte. Geht man z.B. in dem Einstein wohl schon vor 1915 bekannten „Handbook to the Ethnographical Collections“ des British Museum dem Stichwort „Art“ nach, so ergibt sich kein signifikanter Zusammenhang: „Kunst“ ist hier keine aussagefähige Kategorie, es formiert sich keine diskursive Kohärenz. Wie Robert Goldwater 1938 gezeigt hat, bildete sich eine Kunstethnologie als Spezialdisziplin[758] erst allmählich nach Einsteins „Negerplastik“ heraus: „During the last thirty years ‘ethnological’ and ‘aesthetic’ points of view, mutually influenced, have tended more and more to converge.“[759] Goldwater, wohl einer der ersten wirklichen Spezialisten der oben genannten Disziplin, kann daher auf Einsteins „propaganda for the aesthetic recognition of Negro Sculpture“[760] mit berechtigter Skepsis zurückblicken. Man sollte freilich bedenken, daß Einstein in den zwanziger Jahren selber eine Zusammenarbeit von Ethnologen und Kunsttheoretikern gefordert hatte (s. W 2, 641, 327). Der ästhetische Diskurs über primitive Kunst, einschließlich ihrer produktiven Rezeption, war also nur eine vorübergehende Phase (bis zum Ausklingen des Surrealismus), während afrikanologische Untersuchungen bis zur Gegenwart laufen. Schon Ernst Bloch setzte der „Paradoxie dieser Ästhetik“[761] – mit allerdings fragwürdigen Gründen – kritische Lichter auf:

> Denn die Beter sind bei den primitivsten Völkerschaften mit ihren Götzen in einem dunklen Raum allein, nichts ist hier auf Sichtbarkeit gestellt und die Augen sind selbst dann, wenn der Gott bei der Prozession ins Tageslicht getragen wird, von jeder, auch von der strengen Lust der Betrachtung weit entfernt.[762]

---

757 Overbergh: Les Nègres d’Afrique, S. 183.
758 Vgl. Benzing: Kunstethnologie.
759 Goldwater: Primitivism in Modern Art, S. 41.
760 Ebd., S. 9.
761 Bloch: Negerplastik, S. 14.
762 Ebd.

Einstein hatte gerade umgekehrt argumentiert und die Hermetik der Negerplastik in sinnliche Autonomie umgemünzt:

> Um ein abgegrenztes Dasein des Kunstwerks herauszubilden, muß jede zeitliche Funktion ausgeschaltet werden; das heißt ein Umgehen des Kunstwerks, ein Betasten muß verhütet werden. Der Gott besitzt keine Genetik, diese widerspricht seiner gültigen Existenz. [...] Perspektive oder die übliche Frontalität sind hier verboten, sie wären unfromm. (W 1, 253f.)

Jurij M. Lotman zufolge kann zwar jedes künstlerische Gebilde „seine Funktion nur erfüllen, wenn in seinem zeitgenössischen Kollektiv [auch] eine ästhetische Kommunikation vorhanden ist“[763]. Indessen ist zumindest einigen Stämmen Michel Leiris zufolge ein „ästhetisches Gefühl“[764] keineswegs abzusprechen, und William S. Rubin hat sich neuerdings auch mit der Frage persönlicher Künstlerschaft im Bereich der Stammeskunst eingehend auseinandergesetzt. Er kommt zu dem Schluß: „Die Geburt eines hochbegabten Künstlers ist in jeder Zivilisation eine Seltenheit, und nur bestimmte Kulturen stellen eine Umgebung für seine [...] Entfaltung bereit.“[765] Es gebe zahlreiche Gründe dafür, daß die „Hauptmasse der Stammeskunst nicht sehr gut ist“[766]: vor allem die fehlende Spezialisierung; so z.B. wenn aus rituellen Gründen jedes Stammesmitglied eine Skulptur anzufertigen hat. Einstein enthält sich – sehr zu Recht – solch strenger Wertungen. Er betont 1915 wie 1921 die „stilistische Einheit afrikanischer Kunst“ (W 2, 66). Zu entschiedener Regionalisierung oder gar Individualisierung fehle noch „die Hilfe vergleichender Stilistik“ (ebd.), und fehlt ihm auch hierzu die Überzeugung, denn die afrikanische Kunst gilt ihm als „kollektiv“. „Vollwertiges Kunstbewußtsein“ hält Einstein 1921 „allerdings im großen Ganzen heute [für] verschüttet“ (W 2, 71).

In der „Fabrikation der Fiktionen“ ist die 1921 einsetzende Revision der ästhetischen Wertung afrikanischer Kunst abgeschlossen; Einstein bemerkt, daß man – und d.h. auch er selber – allzu unbedenklich „die Exotik in die alten abendländischen Kategorien“ (FF, 86) gebannt habe. Eine dieser Kategorien ist zweifellos „die Kunst“ selber. Die ästhetische Funktion afrikanischer Plastik wird in der Tat anders konstituiert als die europäischer Provenienz. Daß allerdings in der ästhetischen Rezeption sogenannter christlicher oder sakraler Kunst ein in der Moderne analoger Funktionswandel stattfand, ist festzuhalten, obwohl in Europa infolge mehrerer Traditionsstränge, etwa des fortwirkenden antiken Erbes, die Verhältnisse komplizierter liegen. Eckart von Sydow hatte schon 1923 das Eigentümliche der „ästhetischen Funktion“ (so betitelt er in der Tat schon ein Kapitel seines Propyläen-Bandes) primitiver Kulturen herauszuarbeiten versucht:

> Zwar beherrscht das ästhetische Moment die primitive Wirklichkeit im weitaus höheren Maße als etwa das soziale Element die neuzeitliche Gegenwart. Aber es drängen sich andere Richtungen der Seele instinktiv mit herein, so daß die Erläuterung des Kunstwerks mit rein kunstwissenschaftlichen Darlegungen und Hinweisen nicht dem Charakter der meisten, der wichtigsten Arbeiten primitiver Herkunft Genüge tun kann. Zwar führt die ästhetische Einfühlung sehr tief in das primitive Werk hinein, aber es liegen dann beträchtliche Strecken des Kunstfeldes brach.[767]

---

[763] Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 404.

[764] Leiris: Les noirs africains et le sentiment esthétique, S. 146ff.

[765] Rubin: Der Primitivismus der Moderne, Einführung zu: Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, S. 32.

[766] Ebd.

[767] Sydow: Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit, S. 14.

Diese These vertritt auch Michel Leiris: „[...] chez les nègres africains l'art est généralement orienté vers des buts dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils ne sont pas strictement esthétiques."[768] Wenn nicht als Kunst oder nicht vorwiegend als Kunst geschaffene Objekte einer Fremdkultur in einer anderen – hier der europäischen – Kultur ästhetisch rezipiert werden, welche Voraussetzungen und Wirkungsbedingungen müssen dann dafür bestehen? Es kommt nun darauf an, das ikonische Zeichensubstrat des Einsteinschen Wahrnehmungsurteils zu rekonstruieren. Eckart von Sydow klagt bezeichnenderweise:

> Die Bildwerke der Naturvölker sind in doppelter Hinsicht unserem europäischen Erleben schwer zugänglich. Um mit dem Äußerlichen anzufangen: schon die Aufstellung der Besitztümer völkerkundlicher Museen macht ihr das Studium so peinvoll und fruchtlos unter der Fülle von tausenderlei urwaldhaft aufeinandergetürmtem Material wird das Einzelstück fast unsichtbar.[769]

Das ethnologische Museum wie die Kolonialausstellung, die Dekoration des bürgerlichen Salons wie die des Ateliers „progressiver" Künstler durch Exotica aller Art[770] dislozieren (verschieben) zweifelsohne deren „Sitz im Leben". Das neuerworbene Prestige ist zweifelhafter Ersatz. Die photographische (oder auch nur graphische) Reproduktion im Bildmedium verzerrt zudem die natürlichen Größenverhältnisse. Im musealen Bereich ergibt sich durch die relative Anhäufung der Sammelobjekte (die selten genug bewältigt wurde) ein weiteres Problem: Nicht die Ästhetizität, der Kunstcharakter des Einzelstückes tritt hervor, sondern Exposition und Dekoration behindern sich gegenseitig, vor allem dann, wenn die verschiedensten Objekte nach Ordnungsprinzipien, die ihnen völlig unangemessen – fremd – sind, arrangiert wurden: gleichsam als Trophäen des Imperialismus (vgl. W 2, 325). Man kennt diese ornamental (z.B. fächerförmig) angeordneten Schaustücke von Photos[771] her oder auch von graphischen Bildbeigaben aus Friedrich Ratzels „Völkerkunde"[772] u.a. Freilich versuchten auch schon die Weltausstellungen den natürlichen Lebensraum der Eingeborenenkunst nachzustellen[773]. Es wäre zu untersuchen, inwiefern hier der Rahmen des Kuriositätenkabinetts überhaupt gesprengt wurde. Doch zurück zu Einsteins Bildbeigaben zur „Negerplastik" bzw. zur „Afrikanischen Plastik". Ihr Isolierungsprinzip (dem andere Bildbände folgen) nimmt vorweg, wohin die Museumsdidaxe erst in den zwanziger Jahren tendiert. Robert Goldwater schreibt:

> Thus the museums of ethnology, while not neglecting documentation and „functional" considerations, have increasingly presented their objects (or at least some of them) as worthy of purely formal study. They have been willing to take the „ethnocentric" risk of making judgements which separated the finer objects from the more everyday ones in their permanent exhibit, and have also organized exhibitions to call attention to these special products of material culture as works of art.[774]

Bildtafel und Schaukasten lassen den „élan vital" der afrikanischen Tanzmasken zwar gleichsam erstarren, lassen sie indessen „kubisch" werden. In der zwei- bzw. dreidimensionalen

---

768 Leiris: Les noirs africains et le sentiment esthétique, S. 146.

769 Sydow: Grundzüge der Negerplastik, S. 82.

770 Vgl. Abb. in: Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. Rubin, SS. 20, 121, 153, 291, 306, 309, 309, 313, 315, 320 u. Donne: African Art and Paris Studios 1905-1920.

771 Vgl. Abb. in: ebd., S. 116 u. 147.

772 Vgl. Abb. in: ebd., S. 116 u. 142.

773 Vgl. Abb. in: ebd., S. 115; Exotische Welten – Europäische Phantasien [Katalog]; Abb. in: Schultz: „Nackte Neger", Kolonialismuskritik, Dadaismus, S. 178.

774 Goldwater: Primitivism in Modern Art, S. 13.

Reproduktion/Exposition stoßen zwei grundverschiedene Raumauffassungen aufeinander. Die Dekontextualisierung ist nicht qualitätslos, sondern die Verpflanzung der fremdartigen Objekte in europäische Rahmenbedingungen und Dimensionen, in stabilisierte Renaissance-Räume schafft erst ihre ästhetische Funktion bzw. prägt sie um: in der Differenz. Das eingeschliffene Koordinatensystem setzt sich mit dem Fremdraum auseinander. Die europäische Wahrnehmung wird desautomatisiert. In ganz ähnlicher Weise „spielen“ verschiedene Kunstformen der Gegenwart mit ihrer musealen Umgebung – und sind nur dadurch Kunst. Nimmt man von Joseph Beuys berühmter „Fettecke“ die „Ecke“ – des Museumsbaus oder der Galerie, als Plattform der Tradition – weg, bleibt lediglich ein „Häuflein Fett“ zurück: kein Kunstobjekt mehr, sondern eine Provokation für die deutsche oder auch türkische Putzfrau – wie schon mehrfach zu hören war.

Nur wenige Forscher und Künstler haben primitive Kunst live erlebt. Leo Frobenius, der sich von Einstein freilich die Kritik narrativer „Behaglichkeit“ einhandelt, etwa schreibt:

> Maske!
> Von Jugend an hat mich kein anderer Stoff so tief erregen können wie die afrikanische Maske. Das kindliche Ahnungsvermögen hat nicht getäuscht. Sieben Jahre nachdem ich über diese Masken eine sehr schöne und umfangreiche Arbeit veröffentlicht hatte, sah ich die erste afrikanische Maske in natura, und erschüttert empfand ich sogleich, daß mich die zehnjährige Vorbereitung dieser so sehr akademischen Arbeit der Angelegenheit auch nicht um ein Hundertstel so nahe gebracht hatte wie dieser eine Augenblick der Rundschau im Erlebnis. – Und wie viele Maskenspiele habe ich nicht seit diesem ersten Zusammentreffen im Jahre 1905 auf dem mir so heiligen Boden Afrikas erlebt! Der erste Eindruck blieb, bewährt durch Hunderte und aber Hunderte von kleinen Erlebnissen.
> Die afrikanische Maske!
> Was wissen wir von ihr!
> Was nützt es uns, wenn wir sie in Museen tragen und gut konservieren, oder wenn wir eingehend schildern, welchen Sitten und Gebräuchen sie dient? Ach nein! Denn wohl ist es schön, ihre Gestalt so gut konserviert zu wissen, wohl ist es erfreulich, durch die Beschreibung ihrer Benutzung sie in das Licht eines schön ordentlichen Zusammenhanges bringen zu können, aber vom Leben, vom Erlebnis der afrikanischen Maske, von dem, was sie seelenmäßig drüben ist – davon wissen wir damit noch durchaus nichts.
> Wie oft habe ich mich ehrlich beschimpft, daß ich nicht fähig sei, das in Worte zu kleiden, was hier vor meinen Augen, unter meinen Händen, gegenüber meinem klopfenden Herzen lebte, wirkte, erschütterte. Wie oft, wie oft! Und heute empfinde ich ja gerade darin die große Stümperei des Schreibens und Erzählens und Beschreibens, des Schilderns und Berichtens, daß alle diese Versuche nur zum Erwecken von Bildern auf blind gewordenen Spiegelfächen dienen und nur wie die Erinnerung des Alters an den Zauber der in der Jugend aufgenommenen Akkorde, deren Folge als solche längst dem Gedächtnis entschwand, wirken. Ach, wie dünne erscheint hier Wissenschaft als fahler Schatten der Kunst!
> Wie arm wir Menschen des intellektuell sich abschließenden Abendlandes gegenüber jenen in Fülle Erlebenden der roten Scholle![775]

Solche Authentizität hatte offenbar wenig künstlerische Folgen, ja wird sogleich auch wissenschaftlicher Entauthentisierung zugeführt. Die großen utopischen Entwürfe kommen immer von denjenigen, die nie „dort“ waren; und so wird gerade Einstein, der „Mann der [nie] in Afrika war“[776], zum Entdecker der Ästhetizität afrikanischer Kunst.

---

[775] Frobenius: Masken, in: Erlebte Erdteile, S. 272-274.

[776] Einstein: zit. n.: Th. Sternheim: Tagebuch, 26. April 1918, Quelle: DLA; vgl. Valéry: Préface, in: Bezombes: L'exotisme dans l'art et la pensée: „Je fais ici une remarque capitale. Pour que ce nom [Orient] produise à l'esprit de quelqu'un son plein et entier effet, il faut sur toute chose, *n'avoir jamais été* dans la contrée mal déterminée qu'il désigne.“ Peuckerts Nachweis einer Ägytenreise Einsteins im Gefolge Hedwig Fechheimers im Jahr 1910 relativiert meine These nicht unbedingt, weil Ägypten eben nicht Schwarzafrika ist, ein anderer Kulturkreis. Wie die von Meffre im Widmungsexemplar der „Afrikanischen Plastik“ für Moïse Kisling entdeckte ethnographische Karte von Zentralafrika bezeugt, hat sich Einstein offenbar schon in Kairo mit Stammeskunst befasst, auch wenn die beiden erhaltenen Reisebriefe an Emilie Borchardt nur die Idee des Stils und der künstlerischen Tradition in der ägyptischen „Gesamtkultur“

In lebensweltlichem Kontext, der durch einige Photographien überliefert ist, „wirken" die Skulpturen nicht, es sind undifferenzierte, mitunter plumpe „Holzstücke"[777]. Erst die Eingliederung in eine ganz andere kunst- und wahrnehmungsgeschichtliche Tradition läßt den afrikanischen „Ikonen" Bedeutungen zuwachsen, die sie zuvor nicht besaßen. Sie erlangten einen komparativen, wenn nicht gar oppositionellen, ja im europäischen Kontext antikulturellen Wert[778]. Das Arrangement, die ästhetische oder museale Rahmung bzw. Ausstellung von an sich kunstfernen oder fremdkulturellen Objekten findet seine Entsprechung in den künstlerischen Verfahren der Avantgarde, nämlich der Montage oder Collage. Marcel Duchamps ready-mades sind nichts anderes als eine Rhetorisierung musealen Zeigens. Ja, die ersten ethnographischen Ausstellungen realisierten per se avantgardistische happenings[779]. Auch die Entwicklung Carl Einsteins hin zur Ethnologie zeigt, daß in der ersten Primitivismus-Welle ein beträchtliches Maß an Ästhetizismus fortwirkte. Der frühe Primitivismus war, so betrachtet, eine Fortsetzung des Ästhetizismus mit anderen (radikaleren) Mitteln. Kündigte dieser Peter Bürger zufolge „die bis dahin immer noch vorhandene Bindung an die Gesellschaft"[780] auf, so vertiefte die fremdkulturelle Rezeption diesen Bruch. Das radikale l'art pour l'art-Prinzip der „Negerplastik" war es ja auch, was den gemächlicheren Gang der fachwissenschaftlichen Entwicklung (der Ethnologie) störte.

Die Verquickung von Ästhetizität und Weltanschauung wurde aber auch von anderer Seite kritisch beleuchtet. Schon einige Negertänze und -gedichte der Dadaisten parodieren das „Suchen in der Negerplastik"[781] – wie es Franz Werfel (der freilich kein Dadaist war) im „Spiegelmensch"-Drama formulierte oder Mynona in einigen Afrika-Grotesken[782] behandelte, sie bezeugen damit die inhaltliche Leere des frühen Primitivismus, der den Keim zur „Negermode" schon in sich trug – von der Gefahr des Mythischen später. Dem oppositionellen Gestus war auch schon durch Lautgedichte Genüge getan, die afrikanische Sprachen oder Themen allenfalls onomatopoetisch imitierten. So gibt es z.B. für manche von Tristan Tzaras „Chansons nègres" keine ethnographische Gewähr[783]. Auch das bekannte Karawanen-Gedicht Hugo Balls wäre als Beispiel hier zu nennen[784]. Die „gewaltsame" Isolierung der afrikanischen Skulpturen, d.h. der kolonial-museale Machtzusammenhang – Ästhetisierung als Bemächtigung –, bietet somit erst die Grundvoraussetzung zu ihrer Rezeption als primitive Kunst. Es bedurfte eines „zweiten", gleichsam divinatorischen Blicks[785], um sie aus eben dieser Zwangslage wieder zu erlösen und den Rahmen zu sprengen. Diesen Blick besaßen die Avantgardisten, Carl Einstein insbesondere.

Der emanzipatorische Gehalt von Einsteins „Negerplastik" kommt am besten zum Vorschein im Vergleich mit gleichzeitigen bzw. gleichartigen Publikationen, von denen die erste, Vladimir Matveï-Markovs „Iskusstvo Negrov" (Negerkunst), wohl etwas früher als Einsteins Schrift abgeschlossen war, aber erst später – 1919 – veröffentlicht wurde. Der von Jacqueline und Jean-Louis Paudrat übersetzte

---

hervorheben.

777 Vgl. Abb. in: Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. Rubin, SS. 122, 127, 138 u.ö.

778 Vgl. Goldwater: Primitivism in Modern Art, S. 35.

779 Vgl. MacCannel: Ethnosemiotics, S. 149.

780 Bürger: Theorie der Avantgarde, S.44.

781 Werfel: Spiegelmensch, S. 130.

782 Vgl. Mynona: Tarzaniade, in: Prosa, Bd. 2, S. 75ff. u. Afrika hoch!, in: Prosa, Bd. 1, S. 222: „Sämtliche europäischen Probleme sind in Afrika längst gelöst."

783 Vgl. Tzara: Poèmes nègres u. La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine, in: Œuvres complètes, Bd. 1, S. 441ff. bzw. S. 75ff.; dazu Kommentar ebd., S. 714ff.

784 Ball: Karawane, in: Dada Almanach, hg. v. Huelsenbeck, S. 53.

785 Vgl. Encyclopedic Dictionary of Semiotics, hg. v. Sebeok, Bd. 1, S. 212.

und von letzterem auch in seiner Bedeutung gewürdigte Text interessiert hier nur im Vergleich mit dem Einsteins. Ohne Zweifel leistet bereits Matveï-Markov im großen und ganzen jene Revision, was die Ästhetizität der afrikanischen Kunst betrifft, die zunächst in Einsteins Werk festzuhalten war. Schon er erhebt die Negerplastik ins „panthéon esthétique universel“[786] und er verweist auch auf ihre Wirkung: „Picasso a tiré des leçons de ces scultpures. Matisse également.“[787] Allerdings gehen Matveï-Markovs ästhetische Beobachtungen kaum über die bloße Feststellung der „qualités plastiques“[788] hinaus, die das afrikanische Kunstwerk kennzeichneten. Einstein entwickelt in dieser Hinsicht ein weitaus geschlosseneres Modell, obgleich er nicht weniger – insbesondere ethnologischen – Irrtümern unterliegt als Matveï-Markov, der vor allem die schon zeitgenössisch höchst dubiosen Theorien von Frobenius vertritt. Matveï-Markovs Text ist gerade aufgrund geringerer ästhetischer Integration – vom Stil bis zum Theorem – viel anfälliger gegenüber der Vergänglichkeit wissenschaftlicher Aussagen. Einsteins Modell dagegen erscheint infolge seiner Anschließbarkeit ans kubistische Paradigma für eine breitere Wirkung vorbestimmt, es ist historisch überzeugender.

Man hat bislang die Studie Marius de Zayas' „African Negro Art. Its Influence on Modern Art“ von 1916 ihres vielversprechenden Titels wegen – meist – falsch eingeordnet. Lediglich Jean Laude hatte sich offensichtlich das in Europa kaum zu findende Bändchen genauer angeschaut. Laude hielt indessen mit seiner Kritik noch allzusehr zurück:

> Lorsqu'en 1916, M. de Zayas fit paraître son petit livre [...], l'auteur, bien que lié étroitement au mouvement artistique et littéraire de son temps, demeure constamment soucieux de situer son essai sur un plan ethnologique: il explique la sculpture africaine en fonction de la psychologie nègre, telle qu'elle pouvait être dégagée des connaissances (contemporaines) du milieu ethnologique.[789]

In der Tat findet sich aber auf 41 Seiten als einziger themenspezifischer Satz der folgende: „Negro art has re-awakened in us the feeling for abstract form, it has brought into our art the means to express our purely sensorial feelings in regard to form, or to find new form in our ideas.“[790] Ansonsten stellt de Zayas ein beachtliches Gespür unter Beweis, aus verschiedensten Quellen Vorurteile über klimatische Benachteiligung[791] und gehirnphysiologisches Handicap[792], über negroide Unvernunft[793] und heidnische „atmosphere of terror“[794] usw. zusammenzustellen. Interessanterweise veröffentlichte de Zayas bereits 1913 „A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression“, in der allerdings von afrikanischer Plastik mit keinem Wort die Rede ist; gotische, ägyptische und japanische Kunst werden gelegentlich als „Orientierungsmarken“ erwähnt; verräterisch ein Zitat aus Gustave Lebons „Völkerpsychologie“ (in de Zayas' Übersetzung): „Whatever he may do, man is first of all an example of his race.“[795] Gegenüber de Zayas Veröffentlichungen hebt sich Einsteins Werk einzigartig ab. Es ist unvorstellbar, daß de Zayas die Einsteinsche „Negerplastik“ kannte, es sei denn, er hätte sie radikal verworfen. Bedauerlicherweise wird man de Zayas' Machwerk – auch – wegen seines Abbildungsteils

---

786 Matveï-Markov: Iskusstvo Negrov, S. 30.
787 Ebd., S. 33.
788 Ebd.
789 Laude: La peinture française (1905-1914) et l'art nègre, S. 94.
790 Ebd., S. 41.
791 Vgl. de Zayas: African Negro Art, S. 12f. u. Dictionary of Futurism, in: Futurismo e Futurismi, hg. v. Hulten, S. 612.
792 Vgl. de Zayas, ebd., S. 32 u. 40.
793 Vgl. ebd., S. 20.
794 Ebd., S. 21.
795 Lebon: zit. n.: de Zayas: A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression, S. 27.

weiterhin zitieren[796], der nämlich genauer als der Einsteins – also wissenschaftlicher – beschriftet ist; zumindest sind Herkunft und Standort der Skulpturen angegeben – ohne Gewähr freilich für die Richtigkeit der Angaben. Erst im Licht einer um ein Jahr späteren Veröffentlichung also wird uns deutlich, welche hervorragende Rolle Einstein weltweit für fast ein Jahrzehnt spielte.

2.2.2.2. Afrikanologie und afrikanische Legenden

Schon der frühe Einstein wird wohl Leo Frobenius von Veröffentlichungen her gekannt haben – aber repräsentierte Frobenius die Fachwissenschaft? Anders als im Falle Matveï-Markovs ist jedoch eine Bezugnahme auf den so populären wie umstrittenen Afrika-Forscher vor 1921 nicht nachzuweisen. Allenfalls könnte man Einsteins einleitende Bemerkung zur „Negerplastik“, de facto entspreche „unsere Nichtachtung des Negers lediglich einem Nichtwissen über ihn“ (W 1, 245), als verstecktes Frobenius-Zitat werten. Dieser wurde ja nicht müde zu betonen: „Die Vorstellung vom ‘barbarischen Neger’ ist Schöpfung Europas, die rückwirkend noch bis in den Anfang dieses Jahrhunderts geherrscht hat.“[797] Auch die Annahme von Wanderungsbewegungen der afrikanischen Stämme – „Die Völkerschaften wanderten und schoben sich [...].“ (W 1, 246) – könnte auf Frobenius zurückgehen, ist im Grunde jedoch der gesamten kulturhistorischen Schule eigen[798]. Einstein distanziert sich aber auch von deren Position expressis verbis: „[...] weder die geschichtlichen noch geographischen Kenntnisse erlauben vorläufig [...] die bescheidenste Kunstbestimmung.“ (W 1, 246) Einem Brief vom 23. August 1913 nach zu schließen (CEM 1, 136), hat Einstein schon für die „Negerplastik“ Felix von Luschans Benin-Arbeiten[799] wahrgenommen. Ob Einstein und vor allem: in welchem Maße er James George Frazers berühmtes Werk[800] schon 1915 kannte, ist nicht zu klären. Frazers Name findet sich zu einem nicht festzulegenden Zeitpunkt in den Nachlaßnotizen. Was andere Ethnologen betrifft – ich habe sie oben schon genannt: Durkheim, Lévy-Bruhl, Mauss –, kann man aufgrund einiger Termini und Theoreme eine Bekanntschaft für später als 1915 relativ sicher nachweisen. Möglich, daß Lévy-Bruhls Forderung nach einer „terminologie neuve“[801] in Einsteins Kritik an der „verneinenden Terminologie“ (W 1, 245) anklingt, die selbst beim wissenschaftlichen Umgang mit primitiver Kunst gebraucht werde. Die wesentlichen Konzepte der oben genannten Ethnologie werden jedoch nicht berührt. Bis 1920 etwa stützt sich Einstein auf seine vorgängigen europäischen Kunsterkenntnisse – insbesondere Fiedler und Hildebrand, wohlgemerkt also: auf ästhetische, nicht ethnologische oder soziologische Theoreme. Vor allem scheint er sich seine „eigenen Gedanken“ zu machen, wenn man damit Einsteins autodidaktischen Synkretismus bezeichnen mag. Einstein denkt und imaginiert, er forscht nicht. Erst in den frühen zwanziger Jahren schwankt er auf den wissenschaftlichen Diskurs (im engeren Sinne) ein. Schon die „Afrikanische Plastik“ wirkt viel konventioneller – nicht besser! – als das erste Werk. Der Vorgang der „Ethnologisierung“ führt also vom Exposé zum Kommentar, vom kubistischen Manifest zur wissenschaftlichen Form. Die Kühnheit der ersten Synthese wurde von der Rhetorik des ethnologischen Diskurses abgelöst, eines den Einzelfall abwägenden und kommentierenden Diskurses.

---

796 Vgl. Clouzot u. Level: L’art nègre et l’art océanien, S. 9.

797 Frobenius: Kulturgeschichte Afrikas, S. 13f.

798 Vgl. Voget: A History of Ethnology, S. 348ff. u. Winter: Leo Frobenius’ Image of Afrika, S. 72ff.

799 Vgl. von Luschan: Die Altertümer von Benin.

800 Vgl. Frazer: The Golden Bough.

801 Lévy-Bruhl: Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures, S. 27.

Dieser Umbruch zur Konventionalität geschah so unvermittelt, war bei aller Kontinuität der kubistischen und „formalistischen“ Grundüberzeugung so durchgreifend, daß der zeitgenössische Leser, der ein Jahr nach der zweiten, kaum veränderten Auflage der „Negerplastik“ die „Afrikanische Plastik“ zur Kenntnis nahm, verwirrt sein mußte. Der Autor selber hat privat – etwa im Kahnweiler-Briefwechsel – den Unterschied zwischen beiden Publikationen nicht so stark akzentuiert, wie es ein Textvergleich geradezu forderte, spricht er doch schlicht vom „zweiten Band“ seiner „Negerplastik“ (EKC, 121f.). Während letztere, wie bemerkt, die Wende zum Primitiven quasi syllogistisch untermauerte und ihre Notwendigkeit glaubhaft zu machen suchte, führt die Schrift von 1921 geradewegs ins „Ungewisse“ (W 2, 63): „denn überall, wo wir in Afrika hinschauen mögen, finden wir dicke Bündel unentwirrbarer Fragen, wovor bereits die Problemstellung delikat ist.“ (W 2, 65) Diese Aussage trifft im gegebenen Fall umsomehr zu, als sich der (implizite) Autor von 1915 (bzw. 1920) und 1921 mehrfach manifest oder auch latent widerspricht. Einstein versucht freilich dadurch auch, seine eigene Wirkungsgeschichte zu korrigieren und die aufkommende „Negermode“ zu relativieren: „Exotismus ist oft unproduktive Romantik, geographischer Alexandrinism. Hilflos negert der Unoriginelle. Jedoch wird der Wert afrikanischer Kunst durch Unfähigkeit belangloser Leute nicht gemindert.“ (W 2, 62) Einstein übt jedoch nicht nur Fremdkritik. Seine Diskussionsbeiträge sind immer dann am schärfsten, lassen dabei zumindest nichts an Schärfe vermissen, wenn er eigene frühere Positionen in Frage stellt, attackiert, ja liquidiert. Über diese „Selbstmordtendenz“ (CEA), wie Einstein selber sagt – so schon in einem Brief an Tony Simon-Wolfskehl –, wird noch ausführlich zu handeln sein. Ich gebe ein Beispiel zunächst aus der „Afrikanischen Plastik“. Einstein schreibt:

> Frei gestehe ich die Schwierigkeiten ein, afrikanische Kunst zu erklären. Allzu flink will man dieser Kunst Absichten und Probleme zuschieben, die den heutigen Künstler bedrängen. Ich verkenne nicht, daß die afrikanischen Bildhauer Formprobleme lösten, um die heute man sich müht. Jedoch läßt sich aus dieser Feststellung heraus keine genügende Erklärung afrikanischer Kunst gewinnen. (W 2, 63).

Dieses „Geständnis“, das Qualitäten kritischer Selbstreflexion durchaus besitzt, läßt sie mit dem rezeptiven Hauptmotiv der „Negerplastik“ unmittelbar kontrastieren – ich hatte oben bereits zitiert:

> Einige Probleme der neueren Kunst veranlaßten ein weniger leichtfertiges Eindringen in die Kunst afrikanischer Völker; wie immer verursachte auch hier ein aktuelles Kunstgeschehen, daß man eine entsprechende Geschichte bilde: in ihre Mitte erhob sich die Kunst der afrikanischen Völker – was vorher sinnlos erschien, gewann in den jüngsten Bestrebungen des bildenden Künstlers Bedeutung; man erriet, daß kaum irgendwo bestimmte Raumprobleme und eine besondere Weise des Kunstschaffens in dieser Reinheit gebildet waren, wie bei den Negern. Es ergab sich; das bisher gefällte Urteil über den Neger und seine Kunst bezeichnete eher den Richtenden als das Objekt. Der neuen Beziehung entsprach alsbald eine neue Leidenschaft; man sammelte Negerkunst als Kunst; passioniert, das ist: in berechtigter Aktivität bildete man aus den alten Materialien ein neu gedeutetes Objekt. (W 1, 246)

Nur mühsam entwindet sich der Verfasser der „Afrikanischen Plastik“ durch Relativierungen wie „allzu flink“ (W 2, 63) oder „keine genügende Erklärung“ (ebd.) oder „von begrenztem Erkenntniswert“ (W 2, 66) oder „im ganzen wage ich die Behauptungen meines ersten Buches aufrecht zu halten“ (ebd.) der Gefahr, daß aus Selbstkritik logischer oder sachlicher Widerspruch erwächst. Der Diskurs über afrikanische Kunst diffundierte ja erneut, wenn man konstitutive und tragende Begriffe wie „Form“, „Raum“ oder „Kunst“ überhaupt wieder abstritte. Einstein steht als freier Schriftsteller außerhalb der Diskursverpflichtungen einer Fachwissenschaft, die im Schema von Summation und Synthese denkt. Einstein argumentiert dynamisch, d.h. er nimmt weder Rücksicht auf Kollegen oder akademische Instanzen, noch zögert er vor dem Aufbruch ins Unbekannte. Er gibt einerseits hemmungslos und unbedenklich überholte Positionen auf, behält jedoch andererseits

dilettantisch eroberte ungeniert bei. Abduktiver Denker auch hier, nimmt er Postulate bereits für bare Münze, etwa die einer „Zusammenarbeit der Ethnologen und Kunsthistoriker“ (W 2, 64); er arbeitet einfach in die entsprechende Richtung vor. Auch in der „Afrikanischen Plastik“ setzt sich Einstein verdeckt mit Worringer auseinander, wenn er – einerseits – schreibt: „Die Verlegenheit, eine formale Analyse geben zu können, verleitet dann zu psychologischem Beriechen, wiewohl wir den objektiven seelischen Inhalt dieser [afrikanischen] Arbeiten kaum annäherungsweise erfassen können.“ (W 2, 64) Worringer neigt in der Tat dazu, den „Abstraktionsdrang“ der Primitiven – als „Raumangst“[802] – zu psychologisieren. Andererseits pflichtet Einstein Worringers Einfühlungskritik bei, indem er zugleich den Absolutheitsanspruch seines eigenen „formalen“ Zugangs relativiert: „Die psychologische Einfühlung wie die nur formale Betrachtung sind von begrenztem Erkenntniswert und erzeugen einseitig durchgeführt Verwirrung.“ (W 2, 65f.) Oder an anderer Stelle: „Formales Erklären möchte uns bindend erscheinen, ob aber solche Schlüsse afrikanisch gesehen stimmen, wer kann diese behaupten?“ (W 2, 66) Zwar hält Einstein seine ägyptisierende These einer auf Totenkult und Bilderdienst basierenden Religion der Afrikaner aufrecht (W 1, 251; vgl. W 2, 73, 75, 85), doch regt sich auch hier seine Skepsis: „Man nennt die afrikanischen Statuen oft Fetische und jeder gebraucht dies Wort; doch erklärt es nichts, bedeutet alles mögliche und verdeckt [...] vor allem unsere Unkenntnis.“ (W 2, 65)

Während er in der „Negerplastik“ alle „Umgebungsassoziationen“ (W 1, 247) ausschalten und die Skulpturen nur „als Gebilde“, d.h. formal analysieren möchte – da das in sich geschlossene Negerkunstwerk ohnehin nichts bedeute, nichts symbolisiere (W 1, 253) –, schreibt er 1921: „Man möchte sich mitunter der erklärenden Hilfe der Mythen bedienen, um wenigstens den Sinn der Darstellung zu bestimmen.“ (W 2, 65) Doch auch hier sieht er mehr Probleme als Hoffnung auf interpretatorischen Aufschluß:

> Mythen und Plastiken [gehören] oft gänzlich verschiedenen Überlieferungsströmen an. Neue Stämme mit anders gefärbter Mythologie überzogen die älteren Bewohner, der Erobererstamm drängt vorgefundenem Kunstgut die mitgebrachte Mythologie auf, die Mythen entarten in der Christianisierung, und die Bedeutung des Werkes verschiebt und verdunkelt sich. Vor alten afrikanischen Dingen müssen wir das gleiche antworten wie viele Eingeborene: wir wissen es nicht. Afrika, worin sterbende sowie aufwachsende Völker umherbrodeln, entzieht sich mit glatter Haut europäischer Wißbegier. (W 2, 65)

In der Tat hatte Einstein schon seit geraumer Zeit in Paris, Brüssel und Berlin – Genaueres weiß man nicht – ethnologische Quellen und Dokumente gesammelt und wohl bis 1917 zu einer „afrikanischen Mythologie“ (EKC, 123) zusammengefaßt, deren Publikation jedoch erst 1925 erfolgte. Hierin enthaltene Nachdichtungen von „Negerliedern“, „-gebeten“ und „-mythen“ wurden 1916/17 in der „Aktion“ und in „Marsyas“ veröffentlicht (W 1, 397ff.; 414f.; 421ff.).

Es versteht sich von selbst, daß die Ethnologie nicht nur gegenständliche Zeugnisse auswertet, sondern von Anfang an Textdokumente in ihr Interesse einbezieht. Auf die philologischen Schwierigkeiten, ausschließlich oral vermittelte Literatur schriftlich festzuhalten, sei hier nur global verwiesen. Schon die Verschriftlichung der afrikanischen Sprachen, die Entpragmatisierung und Dekontextualisierung der Erzählungen oder Mitteilungen bedarf umsichtiger methodischer Vorkehrungen, von adäquater Übersetzung und weiterführender Interpretation ganz zu schweigen. In anderem, ja auch in stärkerem Maße als etwa die Kunstwissenschaft ist die Ethnologie jedoch an der Entikonisierung ihrer Objekte interessiert. Verhilft diese den „unvoiced aesthetics“[803] zur Sprache, so

802 Worringer: Abstraktion und Einführung, S. 40f.

803 Sieber: Approach to Non-Western Art, S. 428.

braucht bzw. gebraucht sie jene Texte als Interpretament für andere – historische, kultische, kulturelle – Zusammenhänge. Im allgemeineren Sinne sind aber beide Disziplinen ikonologisch, d.h. sie versuchen den im Bild verborgenen Mythos zu rationalisieren, um vor allem das Werk geschichtlich einzuordnen. Heinrich Wölfflin deutet diese Deutungsmanie 1921 völlig unverfänglich wie folgt: „Das isolierte Kunstwerk hat für den Historiker immer etwas Beunruhigendes. Er wird versuchen, ihm Zusammenhang und Atmosphäre zu geben."[804] Allerdings erweist erst das Mißlingen dieser hermeneutischen Operation am fremdkulturellen Gegenstand die Traditionsgebundenheit abendländischer Semiosis selbst:

> Die ikonographische Analyse führt [nur] unter zwei Bedingungen zu eindeutigen Ergebnissen: 1. muß man den Text identifizieren können, auf den sich eine bildliche Darstellung bezieht; 2. muß man nachweisen können, daß der eruierte Text der intendierte Sinn der bildlichen Darstellung ist.[805]

Weder Einstein noch die Fachwissenschaft konnten im fraglichen Zeitraum diese beiden Bedingungen zufriedenstellend erfüllen. Einsteins Weigerung, „Kunst als ein Mittel zu anthropologischen oder ethnographischen Einsichten anzusehen" (W 1, 247) oder entwicklungsgeschichtlich zu denken, war 1915 kontrastiv richtig. Sein Verdikt unterbrach den hermeneutischen Zirkel oder dezentrierte ihn. Obwohl die avantgardistische Kunst (nach dem Kubismus) nicht wieder narrative („geschichtliche") Züge annimmt und auch Einstein diesbezüglich keine theoretischen Forderungen stellt, läßt sich dieser – gleichsam wider besseres Wissen – von seiner ethnologischen Inspiration verleiten: nämlich sich – wie schon zitiert – „der erklärenden Hilfe der Mythen" (W 2, 65) bedienen zu wollen.

In diesen Texten erhoffte er im Sinne der Fachwissenschaft (denn hier hat Erkenntnis letztlich ihren „Ort"), den „Logos" zu den unverständlichen fremdkulturellen Bildzeichen zu finden. Einsteins Bildkommentar versucht konsequenterweise, sich mit Hilfe von Texten an verschiedene Bedeutungsaspekte der Skulpturen heranzutasten. So werden z.B. Belege zitiert für den mit den Statuen verknüpften Ahnenkult oder den mit ihrer Hilfe betriebenen Abwehrzauber. Doch nur im seltensten Fall – so stellt Einstein selber fest – lassen sich Signifikat und Signifikant in ein eindeutiges oder überhaupt „bedeutendes" Verhältnis bringen. Ein Beispiel:

> Besonders zahlreich findet man [...] an der Kongomündung ziemlich minderwertige neuere Statuen, worin viele Haken eingetrieben sind. Ein Zitat [so schreibt Einstein] soll die Bedeutung dieses Brauches erklären. Man spricht zu diesen Statuetten: „Wenn der N.N. ein Bringer des Unheils ist, dann durchbohre seinen Leib mit der Spitze deiner Haken und laß ihn unter die Erde zurückkehren!" (W 2, 82)

In allen anderen Fällen war zwischen der magischen, totemistischen oder genealogischen Funktion der Statuetten und Masken oder deren Ursprungslegende und der konkreten Form kein plausibler oder gar zwingender Zusammenhang herzustellen.

Die frequente Bekundung seines Unwissens läßt erahnen, wie schwer der intellektuelle Europäer Einstein den Schmerz verwindet, *nicht* zu verstehen. Noch in Einsteins hochachtungsvoller Resignation klingt das frustrierte Überlegenheitsgefühl nach (vgl. W 1, 245), mit dem sich europäische Wissenschaft des „Phantoms" Afrika[806] zu bemächtigen suchte. Man muß Einstein zubilligen, daß er sich über diese „Schmerzgrenze" hinaus der afrikanischen Kunst gewidmet hat, und es wird zu zeigen sein, daß nur das „Selbstopfer", d.h. die willentliche Preisgabe der europäischen Identität, ihm später erlaubt, mit der primitiven Kultur zu kommunizieren – im Kontext einer „Neoprimitive", die freilich

---

804 Wölfflin: Das Erklären von Kunstwerken, S. 7.

805 Bätschmann: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, S. 65.

806 Vgl. Leiris: L'Afrique fantôme.

ihre eigenen Probleme hatte. „Ethnologisierung“ erscheint im Werk Einsteins nur als Übergangsphase vom kubistischen zum surrealistischen Paradigma, in dem sich die Motivationskraft, die Konsubstanzialität der Zeichen löst und arbiträr schweift. Woran der ethnologisierende Einstein in den zwanziger Jahren immer wieder stößt, ist nämlich die semiotische Verbindlichkeit der Geschichte, die Geschichtlichkeit des Zeichens selbst. Er erkennt das Problem, kann es aber noch nicht lösen. So schreibt er z.B. schon einleitend in die „Afrikanische Plastik“: „Vieles über Afrika Mitgeteilte ähnelt einer schönen, *bodenlosen Erzählung*. Zeit und Raum verharren fragwürdig im ungewissen Schlummer des Mythologischen [...].“ (W 2, 62; Hervorh. Kf) Das Geschichtskonzept erlaubt es Einstein zwar, schon in der „Negerplastik“ den kulturellen Niedergang Afrikas (W 1, 246) zu erkennen, verstärkt und beschleunigt durch den „furchtbaren Schock der Kolonisation“ (W 2, 298): „Jedes ornamentale Zeichen besagt Bestimmtes, doch der Sinn ist seit längerem den Eingeborenen schon ins Schwanken geraten, und das gleiche Ornament deuteten verschiedene Menschen gänzlich verschiedenartig.“ (W 2, 299) Die „neuen Namen“, die Stammesgenossen den „alten Kunstarbeiten“ geben, vermögen „kaum etwas aus[zu]sagen“ (W 2, 87). Hinter dem ethnologischen Dekadenzsyndrom verbirgt sich das noch gewichtigere des abendländischen Nihilismus, des nicht-präsentischen Zeichens. In dieser Dekonstruktion der Diskursivität fließen Fremd-Erkenntnis und eigenes Interesse zusammen. Es ist auch kein Zufall, daß Jaques Derridas Lévi-Strauss-Rezeption genau an dieser Stelle einsetzt[807]. Primitivismus der Avantgarde und postmodernes Denken setzen an derselben Schwachstelle des eurozentrischen Diskurses an. Führt Einstein noch 1926 den Sinnverlust im afrikanischen Kulturraum auf die „ängstliche“ Geheimhaltungspraxis der Geheimbünde[808] zurück, die Traditionsbildung behindere (W 2, 87, 299), so wird er später dem Angstphänomen anthropologische und semiotische Dimensionen verleihen.

Der Übergang von ethnologischer zu künstlerischer Präsentation bzw. Edition und Interpretation afrikanischer Texte ist im übrigen fließend; seine zeitliche Eingrenzung und stilistische Bewertung bedürften eigener Studien. Die jeweiligen Nachdichter – seien es nun Carl Einstein, Tristan Tzara oder Blaise Cendrars – bearbeiten ja bereits ein (ethnologisch) vorgefertigtes Produkt: Nach ihren meist rudimentären Vorstellungen von authentischer primitiver Kunst übersetzen oder redigieren sie – der Eingeborenensprachen nicht mächtig – französische, selten: englische oder deutsche Übersetzungen der oralen Literaturen Afrikas. Die Quellenlieferanten zeigen jedoch selber schon die Tendenz, ihre Mitschriften, Interlinearversionen, Übersetzungen oder gar Nacherzählungen europäischen Vorstellungen anzupassen – moralisch wie stilistisch. Da die Vorstellungen der Missionare und Kolonialbeamten – auch generationsbedingt – in stärkerem Maße konventioneller, ja altmodischer waren als die der in Frage stehenden Avantgardisten und Bohemiens, mag deren Textbearbeitung bisweilen als Korrektiv gewirkt haben: „Kunst“ entsprach ja der Unzuverlässigkeit fremdkultureller Bedeutungskonstitution. Freilich nicht so, daß man mit Max Herrmann-Neiße feststellen könnte: „Wenn man Carl Einsteins Sammlung Afrikanischer Legenden liest, glaubt man, einen schwarzen Märchenerzähler selbst zu hören: so echt wurde der Ton getroffen [...].“[809] Das Widerspiel von Quelle und Redaktion, d.h. von Konzeption 1 und Konzeption 2 (da die Authentizität ja in beiden Fällen vermittelt ist), müßte von Fall zu Fall untersucht werden. Einstein hat offenbar nach reinem Gutdünken und relativ unsystematisch in die Textgestalt eingegriffen. Je nach dem tatsächlichen, originären Befund (der uns unbekannt bleiben muß) kann Einsteins Eingriff daher eine Verbesserung

807 Vgl. Derrida: De la grammatologie, S. 145ff.

808 Vgl. Frobenius: Die Masken und die Geheimbünde Afrikas.

809 Herrmann-Neiße: Rez. zu: Einstein: Afrikanische Legenden, in: Gesammelte Werke, Bd.: Die neue Entscheidung, S. 580.

darstellen oder aber eine Verschlimmbesserung. Wenn uns jedoch der „ursprüngliche“ Sinn – Derrida zufolge – entgleitet[810], haben wir ausschließlich den Einsteinschen Text als Text zu bewerten. Marion Pape hat nun als „herausragendes Charakteristikum des Sprachstils“[811] die lakonische Kürze benannt, durch die Einstein vor allem eurozentrische Deutung und wohl auch exotisches decorum vermeiden will. Allerdings treibt ihn dieser „primitive“ Lakonismus auch dazu, moralisierende Passagen der Vorlage ganz zu streichen, auch da, wo der Text wohl nicht als durch Christianisierung „entartet“ (W 2, 65) gelten kann, sondern eben afrikanische „Moral“ enthält. So meidet Einstein z.B. im Falle der togolesischen Legende „Uwolowus Sohn“ (AL, 9f.) oder der Fang-Legende „Sonne, Mond und Sterne“ (AL, 33ff.) einen patriarchalischen bzw. resignativen Schlußakzent. Von beträchtlichem Umfang ist eine Streichung in der Baronga-Legende „Der Gaukler der Ebene“ (Einstein ordnet sie irrtümlich den Warundis zu; AL, 231ff.) Ich habe diesen Text an anderer Stelle exemplarisch interpretiert[812] und wiederhole hier nur das Wesentliche. Der Verstoß gegen die totemistischen Gepflogenheiten – was insbesondere den Verlust des Totemtiers zur Folge hat – führt im „Gaukler der Ebene“ zum Massenselbstmord eines ganzen Clans, und zwar des Clans der (namenlosen) Protagonistin. Ihr Ehemann, der an dieser sozialen Katastrophe nicht unschuldig ist, sieht tatenlos zu und wird nach seiner Rückkehr ins eigene heimatliche Dorf von seinen Eltern belehrt:

> Tu vois bien. Ne t’avions-nous pas dit qu’il t’arriverait malheur? Quand nous t’offrions de te choisir une fille convenable et sage, toi, tu as voulu en faire à ta tête. Tu as perdu fortune à présent. Qui te la rendra, puisqu’ils sont tous morts, les parents de ta femme à qui tu avais donné ton argent?[813]

James George Frazer zufolge – Einstein dürfte seine Studien nach 1920 sicher gekannt haben – ist Totemismus nun einmal „both a religious and a social system“[814]. Einstein handelt mit der angeführten Kürzung also einerseits seiner ethnologischen Intention zuwider, wenngleich er damit andererseits an seiner Einschätzung bzw. Wertschätzung der afrikanischen Kunst als Kunst festhält. Zwiespältig sind auch andere stilistische Verfahren: auf der einen Seite Gebrauch von Archaismen – lexikalischen, morphologischen, syntaktischen, meist aus der Bibelsprache (z.B. „erkennen“ statt „zeugen“) –, auf anderen Seite der Einsatz von umgangssprachlichen Wendungen (z.B. „Er schnakte da eine Schote, und er schnakte dort eine Schote“ [AL, 235]), die sich freilich in der Vorlage schon zum Teil vorgeprägt finden (vgl. „il happa un haricot par-ci, il happa un haricot par-là.“)[815].

Eine weitere Interpretation der „Afrikanischen Legenden“ als Einsteinscher Text etwa im Unterschied zur „Anthologie nègre“ Blaise Cendrars’ hängt zunächst von der historischen Situierung beider Sammlungen ab. Ich hatte bereits auf den Vorabdruck einiger Texte Einsteins in Zeitschriften (1916/17) verwiesen. Ohne Zweifel erscheint jedoch Cendrars’ Anthologie 1921 als erste. Im selben Jahr schreibt indessen Einstein an Kahnweiler aus Hamburg: „Den Negerband [„Negerplastik“, 2. Aufl.] bekommen Sie von Herzen gern und ebenso den zweiten [„Afrikanische Plastik“] und meine afrikanische Mythologie, die beide nun erscheinen.“ (EKC, 123) Der folgende Briefwechsel spricht jedoch nur noch von der „Afrikanischen Plastik“. Das Editionsprojekt scheint sich zerschlagen zu haben, die „Legenden“ erscheinen erst 1925 bei Rowohlt. Neuerdings hat Wilfried Ihrig darauf hingewiesen, daß schon 1917 ein Einstein-Band „Negermythen“ vom Berliner Verlag Heinrich

---

810 Vgl. Derrida: L’écriture et la différence, S. 411.

811 Pape: Die europäische Verarbeitung des afrikanischen Märchens, S. 35, vgl. S. 34 u. 44.

812 Vgl. Kiefer: Fonctions de l’art africain dans l’œuvre de Carl Einstein, S. 157ff.

813 Cendrars: Le Gambadeur-de-la-plaine, in: Anthologie nègre, in: Poésies complètes, Bd. 1, S. 330.

814 Frazer: Totemism and Exogamy, S. 4.

815 Cendrars: Le Gambadeur-de-la-plaine, in: Anthologie nègre, in: Poésies complètes, Bd. 1, S. 327.

Hochstim als „im Druck“[816] befindlich annonciert wurde. Man sollte die Frage der Priorität Einsteins oder Cendrars’ jedoch nicht übergewichten, zumal beide schon zur fraglichen Zeit befreundet waren und wohl noch vor dem Ersten Weltkrieg ihr Material oder einen Teil davon ausgetauscht haben. Bemerkenswerterweise enthält Cendrars’ umfangreiches Literaturverzeichnis von 175 Titeln solche mit dem Erscheinungsjahr 1915, Einsteins etwas kleinere Bibliographie dagegen (141 Titel) weist zwei Publikationen aus dem Jahr 1916 auf. Sollte Einsteins Buch tatsächlich 1917 abgeschlossen gewesen sein, so müßte dieser nach seiner Abkommandierung nach Brüssel noch daran gearbeitet haben – was auch die oben genannten Veröffentlichungen belegen könnten; den Herausgeber des „Marsyas“ Theodor Tagger (alias Ferdinand Bruckner) lernt er nämlich erst hier kennen. Sibylle Penkert zufolge ist Einsteins Brüsseler Aufenthalt seit dem 13. April 1916 nachweisbar[817]. Thea Sternheims Tagebuch berichtet unter demselben Datum, daß der wohl unlängst eingetroffene Einstein ihren Kindern die Bibliothek des Kolonialamts gezeigt habe[818]. Bei den beiden oben genannten Quellen handelt es sich jedoch um deutsche Publikationen[819], die Einstein auch zugeschickt worden sein können. Es ist im übrigen zu vermuten, daß der gemeinsame Grundstock der Literaturangaben überhaupt nicht von Cendrars oder Einstein selber zusammengestellt wurde, da er eine beträchtliche Menge an Spezialliteratur (vor allem afrikanische Linguistik) enthält, die beide mit großer Wahrscheinlichkeit nicht benutzt haben. Cendrars hat ja seine Texte kaum bearbeitet; er schreibt dazu einleitend: „Le présent volume est un ouvrage de compilation. [...] J’ai reproduit ces contes tels que les missionnaires et les explorateurs nous les ont rapportés en Europe et tels qu’ils les ont publiés.“[820] Einstein dagegen bearbeitet jeden Text bzw. im Falle einer französischen Vorlage übersetzt ihn. Cendrars ordnet seine Anthologie nach Themen (z.B. „Fétichisme“) oder – vorrangig – nach Gattungen (z.B. „Contes humoristiques“), was die Kritik der Fachwissenschaft hervorgerufen hat. Der Afrikanist Janheinz Jahn, der sich indessen bezüglich Einstein als uninformiert ausweist – er kennt seine Legendensammlung offenbar nur vom Titel her und hält ihn selber für einen Museumsdirektor[821] –, kritisiert Cendrars vernichtend; dasselbe Urteil hätte aber wohl auch Einstein getroffen, wenn Jahn seine Publikation gekannt hätte:

> Die berühmte „Anthologie Nègre“ von Blaise Cendrars, die das große Publikum Westeuropas zum ersten Mal mit dem Reichtum agisymbolischer Tradition bekanntmachte, ist leider auch die schlechteste. Alle Herausgeber vor ihm waren Afrikakenner und -forscher. Cendrars, Matrose, Jongleur, Fremdenlegionär, Journalist und Dichter, pickte aus dem Material der Forscher einige Rosinen und übertrug sie ins Französische. Dabei mischte er die Überlieferungen verschiedener Völker zu einer Kosmogonie eigenen Entwurfs und gab bei keinem einzigen Stück die Quelle oder das Volk an, von dem es stammte.[822]

Genau das ist jedoch das Ordnungsprinzip Einsteins, wobei ihm allerdings einige Fehler und Versehen unterlaufen. Es geht uns hier nicht darum, die beiden Herausgeber miteinander und mit ihren Kritikern zu konfrontieren. Die kulturgeographische Einteilung des Einsteinschen Werkes selbst ist ein wichtiges Indiz für seine Interpretation. Vor allem, wenn man die Wahrscheinlichkeit eines frühen Abschlusses in Erwägung zieht, gehört das Werk ganz der ethnologischen Phase zu, die kaum schon von psychoanalytischen Theorien wußte. Daher muß auch Marion Papes retrospektive Interpretation

---

816 Ihrig: Bibliographie zu Carl Einstein, S. 94.
817 Vgl. Penkert: Carl Einstein, S. 78.
818 Vgl. ebd., S. 80.
819 Vgl. Danntolz u. Meyer: vgl. Einstein: Afrikanische Legenden, Literaturverzeichnis (nur in AL, 1925).
820 Cendrars: Anthologie nègre, in: Poésies complètes, Bd. 1, S. 212.
821 Vgl. Jahn: Muntu, S. 178.
822 Ders.: Geschichte der neoafrikanischen Literatur, S. 80.

der „Afrikanischen Legenden“ mit einiger Vorsicht und Skepsis zur Kenntnis genommen werden. Pape möchte gewisse „Urszenen“[823] der (sicher späteren) „BEB II“-Fragmente bereits in den afrikanischen Texten erkennen. Deren motivationale Latenz bei Einstein macht Pape für die Textauswahl mitverantwortlich: so verknüpft sie BEBs Geburtstrauma (B II, 20) mit der Geburtsschilderung des Libanza-Epos (AL, 122), in dem eine Sprechweigerung der Protagonistin thematisiert wird wie in einigen autobiographischen Notizen auch (AWE, 14). Die „BEB II“-Fragmente handeln ebenso häufig vom Vater/Sohn- oder Eltern/Kind-Konflikt wie die „Afrikanischen Legenden“. Aus genetischer und theoretischer Sicht scheint Einstein um 1920 jedoch noch nicht zur Selbstanalyse gerüstet oder daran interessiert. Der psychoanalytische und ethnologische Diskurs werden erst in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre zur Deckung gebracht, wovon noch im Detail zu sprechen ist. Es ist also eher wahrscheinlich, daß sich der „Autobiograph“ Einstein und „Analytiker“ BEBs ethnologisch inspiriert, als daß sich im ethnologischen Herausgeber bereits ein Ödipuskomplex regte.

Ein anderes Projekt Einsteins zeigt – möglicherweise eine Publikation für den Wasmuth-Verlag – den Höhepunkt seiner ethnologischen Interessen. Im Briefwechsel mit Ewald Wasmuth, dem er am 10. November 1923 auch seine Öffnung zur Psychologie mitteilt (AWE, 60), berichtet Einstein begeistert von einer Zusammenarbeit mit dem britischen Ethnologen Thomas Athol Joyce. Die Briefe sind undatiert, der Aufenthalt ist aber sicher im Frühjahr 1925 zum Teil vor dem 26. April 1925 (die Wahl Hindenburgs wird in einem Brief erwähnt) zu lokalisieren. Einstein reist in Begleitung Aga von Hagens, die eine Publikation über Hundezucht und Hunderassen vorbereitete, wobei ihr Einstein offenbar geholfen hat. Er schreibt an die Wasmuths:

> Aga ist für die Hunde unterwegs. Wir sahen schon viele Champions und ich kaufte für Aga sehr viel Fachliteratur, die ich auch las und lese, so daß wir wohl recht orientiert sind. Ich werde Aga den Text präparieren; die Einteilung des Stoffes ist gemacht. Jetzt die Bilder, dann schreiben wir den Text. Vor allem sammeln wir auch die Preisrichtermerkmale und ich studiere eifrig Punktbewertung der Qualität. (DLA)[824]

Einstein fügt fachmännisch hinzu: „In solchem Buch gilt es ja nicht, geistreich zu sein, sondern man gibt Geschichte der Hunderassen, ihre spezifische Eignung, Zuchtrichtung und Herausbildung des Typus.“ (ebd.) Da der Sachverhalt der Einsteinschen Zusammenarbeit mit T.A. Joyce wenig bekannt ist,[825] sollen die Quellen ausführlich zitiert werden. Der erste Brief, an einem Montag niedergeschrieben, gibt gleich eine Erfolgsmeldung:

> Also, ich war mit Joyce zusammen, mit dem sich gut arbeiten läßt. Wir sind von der Liebenswürdigkeit dieser Leute ungemein entzückt. Morgen beginnen wir kontinuierlich zu arbeiten. Joyce war krank, inzwischen arbeitete ich mit dem Photographen. Ich glaube es wird ein schönes Buch. J[oyce] macht das ethnographische historische [–] denken wir [–] vom Kongo und [von] Nigeria, ich wahrscheinlich von Cross River, Ogowe, Pangwe, Camerun. Zusammen machen wir Süden (Buschmann, Shimbabwe) und einen kurzen Exkurs über die Nördlicheren. Dann kommt ein Kapitel afrikanische Malerei[,] Architektur u[nd] Kunstgewerbe. Ich schreibe dann wieder über Stilverwandschaft mit Mittelmeer, byzantinische Einflüsse von Abessinien, Einfluß arabischer Ornamentik. Dann muß kommen[:] Geschichte der Stil[-] und Stammwanderung in Afrika mit Karten[.] Dann die Kulturgeschichte in Afrika usw. (ebd.)

Tags darauf schließt Einstein auf demselben Blatt an:

823 Pape: Die europäische Verarbeitung des afrikanischen Märchens, S. 52 u. 54.

824 Vgl. Aga von Hagen: Die Hunderassen. Ein Handbuch für Hundeliebhaber und Züchter, Potsdam o. J. (7., neubearb. u. erw. Aufl.); stilistische Eingriffe Einsteins vor allem wohl im Vorwort zur ersten Auflage.

825 Vgl. Neumeister: Carl Einstein's „Negerplastik“ u. dies.: Masks and Shadow Souls.

> Aber zurück nach Afrika. Heute machen Joyce und ich die Buchdisposition. Ich freue mich wirklich etwas gutes mit ihm zu machen und es ist erfreulich, wie sehr man nun die Afrikaner schätzt. Ich habe wieder die Joyceschen Arbeiten genau gelesen. Sie sind tatsächlich gründlich und erheblich. (ebd.)

Einstein schreibt am selben oder – eher – einem der folgenden Dienstage einen weiteren Brief:

> Ich habe den Tag über mit Joyce gearbeitet[,] es ist wundervoll. Sie können nicht glauben, wie diese Leute einen aufnehmen, alles zur Verfügung stellen und wie sie voller Haltung enthusiasmiert sind. Man ist wirklich gerührt wie sie meine dummen Bücher kennen und lieben und die Stücke meiner früheren Sammlung. [...] Die Afrikaarbeit macht mich ganz betrunken vor Glück. (ebd.)

In einem weiteren Dienstagbrief (nach dem 26. April 1925) geht Einstein erneut auf seine Arbeit ein:

> Heute beginnt wieder die Arbeit mit Joyce, darum bin ich etwas eilig. Ich habe eine Menge Sachen bestimmt – einen [–] wie ich glaube [–] älteren Nigeriastil festgestellt – weit elementarer als Joruba – und ich glaube – der gute Frobenius bekommt diesmal etwas böses weg. Seine Parallele zwischen Sardinien u[nd] Joruba (Olokumkopf) o Backe. Hingegen kann ich nochmal sagen – daß die Leute hier restlos meine Annahmen und Theorien bestätigen resp[.] acceptiert haben. Das Lehmannsche Gerede war durchaus mißgünstiges Schwindeln – vielleicht weil man die Lehmannschen Behauptungen nicht anerkennt! Es ist gelungen den Umkreis afrikanischer Kunst erheblich zu erweitern – unser Buch wird viel Neues enthalten – ich nehme die afrikanische Malerei sowie Architektur u[nd] Kunstgewerbe mit herein – so daß das Buch eine neue Sache wird. Das Maskenkapitel wird sehr reich werden. Allmälig [sic] sehe ich deutlicher die afrikanischen Stilzusammenhänge und Varianten. Sympat[h]isch an Joyce ist – daß er geradesowenig böse ist wie ich, wenn ich resp[.] er etwas findet oder gefunden hat. Wir beide kümmern uns herzlich wenig um Priorität, sondern halten erheblich mehr von gemeinsamer Arbeit. Also etwas undeutsch, unprofessorenhaft. Was einem so wohl tut, daß man hier weder nach Amt noch Geheimrätlichkeit fragt; wenn einer eben sich redlich Mühe gibt, anerkennt man das.
>
> Nach dem Museum: Ich habe mit Joyce gearbeitet und wir haben die Arbeitsteilung festgesetzt. Joyce arbeitet Kongo u[nd] Sierra Leone (die Steinskulpturen). Gemeinsam machen wir nordafrikanische Felsbilder, Schilluk, Mangbettu [sic], Abessinien[,] Sudan, Shimbabwe, Buschmann. Ich[:] Mozambique, Majobe, Angola, Pangwe, Ogowe, Gabon, Benue, Cross River, Kamerun, Benin[,] Ashante, Nordnigeria, Joruba, Dahomé, Gold[-] und Elfenbeinküste.
>
> Jeder schickt dem anderen die Kapitel u[nd] Abbildungen zur Kritik. Keiner signiert seine Kaptitel, da diese solange gemeinsam beraten werden, bis sie doch gemeinsame Arbeiten sind.
>
> Erfreulich, Joyce und Clarke glauben tatsächlich meine Annahmen. Es scheint – daß ich den Frühstil vor [sic] Benin u[nd] Joruba festgestellt habe – der dann nur im Inneren noch weiter bestand. Meine Stilkarte, die ich in London gezeichnet habe, wird anerkannt. Wirklich, ich glaube diesmal bekommen Sie von uns etwas ordentliches. [...] Tatsächlich ist die Form des Zusammenarbeitens so gut eingestellt, daß es durchaus gleichgültig ist – wer etwas feststellt. Wenn ich allzuviel von mir schrieb, so tat ich das nur, um zu zeigen, daß die Engländer, die ja auch nicht ganz dumm sind, anderer Ansicht sind als diese ehrgeizigen Beamten im Vaterland. (ebd.)

Der letzte (erhaltene) Brief „Mittwoch“ aus London vor Einsteins Abreise nach Paris, wo er am 13. Mai (?) einzutreffen hofft, geht nochmals auf Einsteins ethnologische Begeisterung ein:

> Es ist so wundervoll in Afrika vor lauter Rätseln zu stehen; einfach faszinierend. Mein Zimmer ist mit afrikanischen Karten bepflastert, vor denen ich beim Aufstehen, eigentlich immer, wenn ich zu Hause bin, erstaunt stehe und aber [sic] eines kann ich sagen – daß ich für diese Dinge einen mir neuen vielleicht für einige Zeit brauchbaren Standpunkt gefunden habe – der allgemeingeschichtlich interessant sein wird: der der Rücklagerung wie ich es nenne. Als Schlußkapitel des Buches schreibe ich – Degeneration in die Primitive; das ganze wird bei aller nüchternen Tatsächlichkeit ein tragisches Buch. (ebd.)

Dieses Buch, für das so umfangreiche Vorarbeiten durchgeführt wurden, ist offenbar – aus unbekannten Gründen – nicht erschienen. „Für das Afrikabuch habe ich schon ziemlich viel geschrieben – jetzt sitze ich am Maskenkapitel“ (ebd.), bemerkt Einstein noch am Ende des genannten Briefes. Wasmuth interessierte sich für eine Inverlagnahme. Ein Treffen mit T.A. Joyce im Brüsseler Tervuren-Museum war vereinbart, eine gemeinsame Sichtung der Bestände des Pariser Musée

d’Ethnographie geplant worden: „Wenn wir nur die Pariser dazu bekommen, ihre Afrikastücke endlich aus den Kellern zu holen. Joyce hat sie auch noch nie zu sehen bekommen. Dafür gibt es aber Vignier und die Sammler.“ (ebd.)

2.2.3. Der engagierte Außenseiter

2.2.3.1. Probleme der Politisierung und koloniale Kriegsziele

Sibylle Penkert schreibt in ihrer Monographie über das politische Engagement Carl Einsteins im Brüsseler Soldatenrat:

> Wenn man das starke Interesse Einsteins an politischen und sozialen Problemen, die im Pfemfert-Kreis diskutiert wurden, und seine eigenen politischen Aufsätze bedenkt, kann dieses theoretische und praktische Eingreifen in die Tagespolitik kaum verwundern.[826]

Diese These ist jedoch mehr als problematisch. Ein politisches oder soziales Interesse tritt zum einen aus Einsteins Schriften, die Penkert als Beleg aufführt, nicht unmittelbar hervor; zum anderen sind auch entsprechende Diskussionen im Kreis der „Aktion“ nicht direkt belegt. Einsteins „Politische Anmerkungen“ von 1912 etwa erscheinen eher – im engeren Wortsinne – als Betrachtungen eines „Unpolitischen“[827]. Sein Traktat „Der Arme“ von 1913 entbehrt jedes sozialen Realismus. Der Arme wird zwar in seiner Leiblichkeit, seinem konkreten Elend (vgl. W 1, 405) erfaßt, nicht aber als ökonomische Einheit: als Proletarier. Er lebt – wie schon in Kapitel 2.1.3.2 gezeigt – „funktionell“ (W 4, 147); er sitzt „dem Nichts gegenüber“ (W 1, 131), hat indessen keinen „Sitz“ im gesellschaftlichen Leben. Es fehlt bei Einstein selbst die typisch expressionistische/aktivistische Mitleidspathetik gegenüber Randgruppen, als da sind – nach Ludwig Rubiner:

> Prostituierte, Dichter, Unterproletarier, Sammler von verlorenen Gegenständen, Gelegenheitsdiebe, Nichtstuer, Liebespaare inmitten der Umarmung, Irrsinnige, Säufer, Kettenraucher, Arbeitslose, Vielfraße, Pennbrüder, Einbrecher, Kritiker, Schlafsüchtige, Gesindel.[828]

Einsteins Prinzip der Revolte – all das wurde bereits gezeigt – bezweckt keine konkrete gesellschaftliche Veränderung; Einstein kennt auch keinen dialektischen Progreß des geschichtlichen Verlaufs. Statt politischer Tat – dem „Schlüsselwort des Aktivismus“, so Wolfgang Rothe[829] – zaubert er das „Wunder“ zunächst aus dem l’art pour l’art-Konzept. Seine Politisierung in Brüssel und in Berlin 1918/19 ist also mehr als „verwunderlich“, um Penkerts Formulierung nochmals – nun aber im Gegensinne – aufzugreifen. Von einer anderen Art der Politisierung – August 1914 – ist sogleich zu sprechen. Aus der überwiegenden Mehrzahl seiner Beiträge bis 1917 zu schließen, zählt Einstein von Anfang an nicht zum politischen Kern von Pfemferts Autoren, obwohl er gewissermaßen zu den Gründungsmitgliedern der „Aktion“ gehörte und zuvor auch schon in dem von Pfemfert geleiteten „Demokrat“ veröffentlicht hatte. Alexandra Pfemfert erinnert sich:

---

826 Penkert: Carl Einstein, S. 85; vgl. ebd., Anm. 21.

827 Vgl. – nur dem Titel nach – Th. Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen u. Kreuzer: Die Boheme, S. 282.

828 Rubiner: Der Dichter greift in die Politik, in: Ich schneide die Zeit aus, hg. v. Raabe, S. 66.

829 Vgl. Rothe: Einleitung in: Der Aktivismus 1915-1920, S. 10.

> An diesem Abend [der Gründung der „Aktion“] war stundenlang an unserem Tisch im Café des Westens der Name für die neue Zeitschrift gesucht worden. Mit uns am Tische saßen die Freunde: Carl Einstein, Jakob van Hoddis, Anselm Ruest, Ludwig Rubiner, der Maler Max Oppenheimer, genannt Mopp, und andere.[830]

Einstein war bekanntlich durch seine Heirat mit Maria Ramm, der Schwester Alexandras, mit Franz Pfemfert verschwägert. Bemerkenswerterweise schreibt Alexandra Pfemfert im selben – oben genannten – autobiographischen Text: „Zu Beginn unserer Freundschaft [mit Franz Pfemfert] war ich mir nicht im klaren, wofür sich Franz mehr interessierte – für Politik oder für Lyrik. Zuerst glaubte ich, für die Lyrik.“[831] Und dieses vorrangig ästhetische, allenfalls gesellschaftstheoretische Interesse zeigt sich auch beim frühen Einstein, sogar noch intensiver. Weder braucht bestritten zu werden, daß Einstein wie jeder Autor, der in einer Zeitschrift veröffentlicht, in einem bestimmten Maße deren Programm mitträgt und mitverantwortet: so im Falle der beiden Pfemfertschen Organe, noch steht in Frage, daß Pfemfert in einer geschickten Mischung von sozialkritischen und künstlerischen Beiträgen vor allem in der „Aktion“ durchaus politische Absichten verfolgte. Franz Jung hat diesen Sachverhalt treffend gekennzeichnet:

> Franz Pfemfert brachte diese jungen Dichter, die Neopathetiker, wie Alfred Lichtenstein, Ernst Blass, van Hoddis und andere, wie Gottfried Benn und Oskar Kanehl, Richard Oehring, in einem Rahmen politischer und sozial-kritischer Essays, den Leitartikeln zur sozialen Tagesgeschichte und der Interpretation von Bakunin, Krapotkin und Proudhon. Der Dichter wurde, ob er wollte oder nicht, zur sozialkritischen Analyse erzogen – ganz gleich, daß diese Dichter später im Krieg und nachher wieder ihre verschiedenen Wege gegangen sind.[832]

Franz Jung bezeichnet den mit Einstein seit Studienzeiten befreundeten Rubiner (vgl. W 3, 111) als „die überragende Persönlichkeit“[833] im „Aktions“-Kreis. Sein Essay „Der Dichter greift in die Politik“ habe genau das getroffen, „was wir damals alle gefühlt haben“[834]. Carl Einstein rechnet er überraschenderweise nur „zeitweise“ zu diesem Kreis. Pfemfert selber hat durch die Veröffentlichung von zwei Einstein-Bänden in der „Äternisten“-Reihe – „Anmerkungen“ 1916 und „Bebuquin“ 1917 (2. Aufl.) – dokumentiert, daß er diesem als Schriftsteller und Kunsttheoretiker eine Bedeutung „über jede Zeit hinaus“[835] zusprach – freilich in einer Zeit, in der er selber schon aus Gründen der Kriegszensur nicht mehr offen politisch agitieren konnte.

Diese offenkundige Relativierung der aktivistischen Rolle Einsteins gründet möglicherweise in einem realen Vorfall. Im Frühjahr 1914 war ein Streit zwischen Einstein und Rubiner ausgebrochen, der auch in offenen Briefen ausgetragen wurde. Sein Vorwort zum Katalog der sechsten Ausstellung der „Neuen Sezession“ (1914) hatte Einstein mit folgenden Worten eingeleitet: „Ich schätze es, daß diese Ausstellung von jeder Kunstpolitik frei blieb. Freude an Politik ist nicht selten ein Zeichen mangelnder Begabung.“ (kb, 8) Hubertus Gaßner hat das „Nachspiel“ aufgezeigt, das diese Äußerung provozierte. Rubiner läßt seiner Enttäuschung über die unpolitische Einstellung seines Freundes (den er indes nicht namentlich nennt) freien Lauf. In „Maler bauen Barrikaden“ schreibt er:

---

830 A. Pfemfert: Die Gründung der Aktion, in: Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen, hg. v. Raabe, S. 43.

831 Ebd., S. 44.

832 Jung: Über Franz Pfemfert und die „Aktion“, in: ebd., S. 126.

833 Ebd., S. 127.

834 Ebd.

835 Pfemfert: zit. n.: Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark, S. 519; vgl. Raabe: Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus, S. 175.

Ich habe soeben den fürchterlichen Fall erlebt, daß ein Freund, den ich bisher für den Fähigsten hielt, auch für den wertvollsten Urteiler, daß der Freund gekniffen hat, bloß weil Maler malen und Kunsthändler reiche Leute sind. Aber Feigheit ist Willenlosigkeit.[836]

Der ungenannte Einstein kontert jedoch in einem offenen „Brief an Ludwig Rubiner" (W 1, 235ff.) eine Woche später in derselben Zeitschrift. Es ist aber bezeichnend, daß Einstein hier sehr ausführlich über kunsttheoretische Implikationen der neueren Malerei und der Kunstkritik schreibt, Rubiner dagegen den Akzent auf den politischen Nexus von Künstler und Gesellschaft gesetzt hatte: „Maler, du willst; du stürzest die Welt um; du bist Politiker!"[837] Einstein bringt Ideologie, Psychologie, „Impressionistenschreiberei" (W 1, 236) und anekdotisch-erzählerische Malweise (z.B. Delaunay) auf einen kritischen Nenner: „Dies eben ist Politik: jedes Ding zum Surrogat abzunutzen." (W 1, 237) Ohne Zweifel liegen der scheinbar apolitischen Einstellung Einsteins anarchistische Vorstellungen zugrunde, diese sind jedoch gänzlich latent und werden erst – wie noch gezeigt wird – in Verbindung mit rätedemokratischen Konzepten aktualisiert. Weiterhin ist festzuhalten: es geht sowohl Einstein als auch Rubiner bei ihrer Auseinandersetzung um rein ästhetische Prinzipien. Während letzterer für ein Konzept engagierter Kunst – die Position des Aktivismus – plädiert, fokussiert Einstein die ästhetische Funktion selber, d.h. die Formautonomie der Kunst.

Die beiden Kontrahenten hatten indessen gar keine Zeit mehr, das Problem auszudiskutieren. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs machte die Probe aufs Exempel: er politisierte zwangsläufig auch die Unpolitischen[838], was für die junge „expressionistische" Generation konkret bedeutete: Mobilmachung. Allerdings wurde das „Wunder der Mobilmachung" – wie es von Zeitgenossen immer wieder gepriesen wurde – nicht nur als politisches oder geschichtliches oder militärisches Ereignis erlebt, sondern auch als ästhetisches. Hermann Bahr bekundet z.B.: „Deutsche Musik ist unsere Mobilmachung gewesen: es ging in ihr genau wie in einer Partitur Richard Wagners zu: völlige Verzückung bei völliger Präzision!"[839] Gewiß erscheint die Wahl zwischen (mehr oder weniger) affirmativem Vollzug des Gestellungsbefehls oder direkter Kriegsfreiwilligkeit, zwischen (echter oder fingierter) Untauglichkeit oder Fahnenflucht ins neutrale Ausland (vor allem die Schweiz) nur als ein grobes Raster. Weder braucht eine wie auch immer geartete Entscheidung als politischer Akt verstanden zu werden, noch muß ein politischer Akt notwendigerweise den Kunstwert tangieren, der vor, während und nach der Kriegszeit geschaffenen Werken zukommt. Die Kriegs- oder Fronterfahrung hat auch nicht selten einen raschen Einstellungswandel der Künstler – meist zum Pazifismus hin – bewirkt, der das militärische Engagement als kurzfristige Täuschung erscheinen läßt[840]. Bezüglich der temporären Kriegsbereitschaft – auch – der Avantgarde zitiert man vorzugsweise die daher auch hinlänglich bekannte Tagebuchnotiz Georg Heyms vom 15. September 1911:

Mein Gott – ich ersticke noch mit meinem brachliegenden Enthousiasmus in dieser banalen Zeit. Denn ich bedarf gewaltiger Emotionen, um glücklich zu sein. Ich sehe mich in meinen wachen Phantasien, immer als einen Danton, oder einen Mann auf der Barrikade, ohne meine Jacobinermütze kann ich mich eigentlich gar nicht denken. Ich hoffte jetzt wenigstens auf einen Krieg. Auch das ist nichts.
[...] ich wäre mit einem Male gesund, ein Gott, erlöst, wenn ich irgendwo eine Sturmglocke hörte, wenn ich

836 Rubiner: Maler bauen Barrikaden, in: Ich schneide die Zeit aus, hg. v. Raabe, S. 179.
837 Ebd., S. 177.
838 Vgl. Hausenstein: Die Politisierung der Unpolitischen u. Th. Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen.
839 Bahr: Kriegssegen, S. 22.
840 Vgl. Riesenberger: Geschichte der Friedensbewegung in Deutschland, S. 124ff.

die Menschen herumrennen sähe mit angstzerfetzten Gesichtern, wenn das Volk aufgestanden wäre, und die Straße hell wäre von Pieken, Säbeln, begeisterten Gesichtern, und aufgerissenen [Hemden].[841]

Der frühe Unfalltod Heyms bewahrte diesen davor, daß aus seiner jugendbewegten Ambivalenz zwischen „Revolution" und „Krieg" – John D. Halliday spricht hier zurecht von „immature daydreams"[842] – eine schlichte Alternative wurde, deren Entscheidung indessen vorprogrammiert war: da sich der Krieg als erste Begeisterungsgelegenheit bot – für den Krieg. Der fünfte Matrose aus Reinhard Goerings „Seeschlacht" stellt dementsprechend fest: „Ich habe gut geschossen, wie? Ich hätte auch gut gemeutert! Wie? Aber schießen lag uns wohl näher? Wie? Muß uns wohl näher gelegen haben?"[843]

Heyms frustrierter Tatendurst ist im übrigen im Kontext des „Panthersprungs nach Agadir" (1. Juli 1911) zu sehen, der die zweite Marokko-Krise auslöste und den die „Rheinisch-Westfälische Zeitung" schon tags darauf wie folgt kommentierte: „Hurra! Eine Tat! Es wird wie ein jubelndes Aufatmen durch unser Volk gehen. Der deutsche Träumer erwacht aus zwanzigjährigem Dornröschenschlaf. Endlich eine Tat, eine befreiende Tat."[844] Die deutsche Nachkriegsgermanistik (hierbei ist die Rede schon vom Zweiten Weltkrieg) rückt Heyms Tagebuchäußerung gerne ins Licht des „Prophetischen"; und da – wie gesagt – der konkrete Fall der Bewährung ausblieb, verdrängt man durch Kommentar bzw. Zitatauswahl das eigentliche Problem: Nicht nur zog eine beträchtliche Anzahl – um nicht zu sagen: die überwältigende Mehrheit[845] – der künstlerischen Avantgarde mit Begeisterung ins Feld – und so auch Carl Einstein –, sondern man sah im Krieg auch „einen Vollender der avantgardistischen Kunst"[846]. Der Expressionist und Einstein-Kenner[847] Friedrich Markus Huebner etwa schreibt 1914 in der „Schaubühne":

Der Krieg ist nicht der Verneiner der sogenannten Neuen Kunst, sondern ihr ungeahnter, sieghafter Zu-Ende-Bildner. Das Erlebnis unserer kriegerischen Einmütigkeit, das Erlebnis unserer völkischen Energie, einer Energie der Seele, des Willens, der unnennbaren Gemütskräfte, dieses große geschichtliche Ereignis ist auf das Innigste verschwistert mit dem innern zu Schöpfung drängenden Zustande jener neuen Künstler; sie sind fast einander gleich, nur daß sie die elektrische Wolke auf zwei Arten entleert: hier zerstörend unter Blitz und Donner, dort magnetisch, Kräfte treibend, Keime im Regen aussäend.[848]

Da die Kunst bislang „nicht der Dinge Letztes brachte"[849], die Seele nicht zum „Ausdruck" kam, suchten – so Huebner – die deutschen Künstler nach neuen Wegen:

So kam es, daß man in früheren Zeiten umhersuchte, zu Grünewald und den Primitiven der frühen Renaissance ging. So kam es, daß plötzlich die Bildhauerei des archaischen, ungriechischen Ägypten von uns neu entdeckt, neu geliebt wurde, und schließlich kamen die Plastiken der Neger, das Gekritzel der

841 Heym: Tagebuch, in: Dichtungen und Schriften, Bd. 3, S. 164.

842 Halliday: Karl Kraus, Franz Pfemfert, and the First World War, S. 110.

843 Goering: Seeschlacht, in: Prosa, Dramen, Verse, S. 318.

844 Zit. n.: Halliday: Karl Kraus, Franz Pfemfert, and the First World War, S. 119; vgl. Dammann, Schneider, Schöberl: Georg Heyms Gedicht „Der Krieg", S. 40ff.

845 Vgl. Blume: Expressionismus und Weltkrieg, S. 54; Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 9, hg. v. Kaufmann u.a., S. 342ff.; Shapiro: Painters and Politics, S. 132ff.

846 Anz u. Vogl: Nachwort zu: Die Dichter und der Krieg, S. 226.

847 Vgl. Huebner: Und Afrika sprach [= Rez. zu: Einstein: Negerplastik].

848 Huebner: Krieg und Expressionismus, in: Expressionismus, in: Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark, S. 312.

849 Ebd.

> Hirtenvölker auf dem Schiefer ihrer Höhlen. Hier, so schien es, war nichts, was die seelische Erregung abschnitt von ihrem Ergebnis, dem bildnerischen Können.[850]

Diese Sinn- und Ausdruckssuche wird für Huebner auf wunderbare Weise – „die okkulten Kräfte brausten und erquollen“[851] – befriedigt: „Da kam der Krieg. Und auf einmal war Wirklichkeit, was die Künstler und die Mystiker mit ganzer Kraft ersehnten. Die Seele zeigte sich.“[852] Wenn also Iwan Goll 1921 betont: „Kein einziger Expressionist war Reaktionär. Kein einziger war nicht Anti-Krieg. Kein einziger, der nicht an Brüderschaft und Gemeinschaft glaubte. Auch bei den Malern“[853], so entspricht das nicht der historischen Wahrheit. Michael Stark, der den Diskurswandel auf die treffende Formel brachte: „Militarisierung als Politisierung“[854], bezichtigt Iwan Goll zurecht eines „Erinnerungsverlustes“[855]. Einem solchen unterliegt auch der oben zitierte Huebner, der es als Herausgeber des anläßlich des Krieges gegründeten „Zeit-Echos“ – von einem Beiträger, Franz Theodor Csokor, in einem signifikanten Versprecher als „Kriegsecho“[856] betitelt – eigentlich hätte besser wissen müssen[857]. Huebner schreibt in seinem Expressionismus-Rückblick 1920: „Es gibt kein expressionistisches Werk, das während dieser vier Jahre [des Ersten Weltkrieges] an die Öffentlichkeit gebracht wäre und das sich zum Krieg bekannt hätte [...].“[858] Hermann Korte hat jedoch das genaue Gegenteil nachgewiesen:

> Es hat [nicht nur] keine Phase in der deutschen Literaturgeschichte gegeben, die man mit dem Zeitraum zwischen 1914 und 1918 vergleichen könnte: wo – pointiert ausgedrückt – so viele Gedichte geschrieben wurden, die ein politisches Ereignis affirmativ und unkritisch thematisierten.[859]

Von einem „monolithischen Oppositionsblock“[860] der Expressionisten gegen den allgemeinen Kriegsenthusiasmus kann Korte zufolge erst recht keine Rede sein:

> Indem sie [die Expressionisten] bei Kriegsbeginn auf die Seite der Befürworter treten und an den „Ideen von 1914“ partizipieren, freiwillig, spontan und begeistert, signalisieren sie eine Zurücknahme ihres oppositionell-rebellischen, antibürgerlich-provozierenden Gestus der Vorkriegszeit und treten mit panegyrischen Gedichten und apologetischen Essays in den Kreis derjenigen Schriftsteller (wieder) ein, von dem man sich vor dem Krieg in den eigenen weltanschaulich perspektivierten und poetologischen Programmen bewußt abgesetzt hatte.[861]

Die expressionistische Gesinnungsethik, die Goll als Begründung für seine Pazifismusthese beschwört, disponierte ja gerade dazu, im Kriegserlebnis „Gemeinschaft“ zu erhoffen und auch wie – tausendfach bezeugt – konkret zu erfahren. Fritz Fischer hat schon 1961 aufgezeigt, wie schon zu

---

850 Ebd.
851 Ebd., S. 313.
852 Ebd.
853 Goll: Der Expressionismus stirbt, in: Theorie des Expressionismus, hg. v. Best, S. 226.
854 Stark: Für und wider den Expressionismus, S. 178.
855 Ebd., S. 186; vgl. Palmier: Expressionist Reviews and the First World War.
856 Csokor an Huebner, 23. Januar 1915, Quelle: DLA.
857 Vgl. Kolinski: Engagierter Expressionismus, S. 8.
858 Huebner: Der Expressionismus in Deutschland, in: Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark, S. 8.
859 Korte: Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus, S. 105.
860 Ebd., S. 115.
861 Ebd., S. 116.

Beginn des Kriegs Forderungen laut wurden, diese spezifische deutsche „Kulturgemeinschaft“ nicht nur zunächst Europa, sondern auch bald der „ganzen Welt“ teilhaftig werden zu lassen:

> Hinter dieser Mischung von nationaler Emotion und sehr zielbewußtem politischen Denken, stand eine geistige Bewegung, die, getragen von der deutschen Professorenschaft – Geisteswissenschaftlern wie Nationalökonomen –, ihre Mission in einer positiven Sinngebung des Krieges sahen. In den „Ideen von 1914“, als welche diese Strömung in die Geschichtsschreibung eingegangen ist, blieb der Krieg nicht mehr nur ein Verteidigungskampf, den das angefallene Deutschland gegen eine Übermacht von Feinden durchzustehen hatte, sondern er erhielt darüber hinaus eine höhere, schicksalhafte Notwendigkeit, die in Gegensätzlichkeit deutschen Geistes, deutscher Kultur und deutschen Staatserlebens zu den entsprechenden Lebensformen des feindlichen Auslandes begründet war.[862]

Es scheint wiederum typisch deutsche Geschichtsdialektik[863], daß zum selben Zeitpunkt, als dies Fritz Fischer schrieb, die epochemachende Expressionismus-Ausstellung in Marbach den ins gemeinsame Kriegserlebnis eingegangenen Messianismusbegriff der Künstler wie der Kriegstreiber wieder auseinander dividierte, und zwar mit einem flagrant selbstwidersprüchlichen und jeder Periodisierung spottenden Verfahren: Man restituiert (zur Zeit der Adenauer-Restauration) den literarischen Expressionismus, weil er im Dritten Reich politisch verfolgt worden war und als Kunst in seiner Zeit politisch nicht geschätzt wurde. Bernhard Zeller schreibt 1960 im Vorwort zum Marbacher Katalog:

> Es war das Schicksal der Expressionisten, die sich gegen ihre Zeit stellten, von dieser weit weniger nach literarischen, als nach politischen Maßstäben beurteilt zu werden. Im wilhelminischen Deutschland von vielen als Ärgernis angesehen und mit Mißtrauen beobachtet, verfiel die expressionistische Dichtung im Deutschland des „Dritten Reiches“ fast ausnahmslos der politischen und moralischen Verfemung; sie wurde verboten, verspottet und totgeschwiegen. Außerkünstlerische Kriterien, nicht literarische Kritik bestimmten das Verdammungsurteil.[864]

Eine neue „Expressionismusdebatte“[865] wäre also zu führen, allerdings nicht aus der Sicht des Exils, aus der man meist sicher zwischen „gut“ und „böse“ unterscheiden kann, sondern im Kontext der „Urkatastrophe“ von 1914[866], und es muß dies auch aus internationaler Sicht geschehen, denn in der Regel entlastet die zweimalige deutsche Kriegsschuldzuschreibung die anderen Nationalphilologien nur allzusehr von kritischer Selbstreflexion. Hatte nicht F.T. Marinetti schon im ersten Manifest des Futurismus 1909 proklamiert: „Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde, – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris des femmes.“[867] Daß dies nicht nur metaphorisch gemeint war, belegt ein Aufruf des Futuristen Ardengo Soffici „Per la guerra“ 1914: „Le armi della mente e del cuore stanno per esaurirsi. Bisognerà ricorrere alle altre, se non vogliano che l’Italia piombi al livello dessa più vergognosa fra le nazioni“[868]. Die Verhältnisse in den anderen kriegführenden europäischen Staaten waren nicht wesentlich anders[869].

---

862 Fischer: Griff nach der Weltmacht, S. 184f.

863 Vgl. Jäger: Historische Forschung und politische Kultur in Deutschland.

864 Zeller: Vorwort zu: Expressionismus [Katalog], S. 6.

865 Vgl. Schmitt (Hg.): Die Expressionismusdebatte u. Dürr: Die Expressionismusdebatte.

866 Vgl. Rumold: An Introduction zu: The Ideological Crisis of Expressionism, S. 17; zum Begriff „Urkatastrophe“ vgl. Kennan: The Decline of Bismarck’s European Order, S. 3f.

867 Marinetti: Manifeste du futurisme, in: Futurisme, hg. v. Lista, S. 87.

868 Soffici: Per la guerra, in: Futurisme e fascismo, hg. v. Schiavo, S. 65.

869 Vgl. Silver: Esprit de Corps u. Salaris: Storia del futurismo, S. 80.

Wenn Reinhard Rürup den überzeugenden Nachweis führt, daß sich mit den „Ideen von 1914“ in der Regel „eine spezifische Vorstellung von Modernität“[870] verband, so ist eben auch zu fragen, ob und wie die Moderne gerade im Krieg ihren Ausdruck finden konnte[871]. Diese Affinität umgreift volkswirtschaftliche wie ästhetische Sachverhalte, und dabei konventionelle Autoren wie Avantgarde. Unschwer läßt sich die nicht nur von Johann Plenge gepriesene deutsche „Organisation“ als exemplarische Verwirklichung der okzidentalen „Rationalisierung“ im Sinne Max Webers identifizieren. Ersterer schreibt hinsichtlich des Krieges: „Wir waren ein Volk der Dichter und Denker. Wir sind ein Volk der neuen Arbeitspraxis geworden. Praktisch dichten und denken heißt: *organisieren*.“[872] Und Thomas Mann scheint Plenge geradewegs zu sekundieren:

> Sind es nicht völlig gleichnishafte Beziehungen, welche Kunst und Krieg miteinander verbinden? Mir wenigstens schien von jeher, daß es der schlechteste Künstler nicht sei, der sich im Bilde des Soldaten wiedererkenne. Jenes siegende kriegerische Prinzip von heute: Organisation – es ist ja das erste Prinzip, das Wesen der Kunst.[873]

Paul Vogt hat daher mehr recht, als ihm lieb sein dürfte, wenn er in Anspielung auf Friedrich Nietzsches bekanntes Dictum[874] schreibt:

> Die Überzeugung von der zwingenden Notwendigkeit eines Umsturzes aller Werte und Verhältnisse ist ungeachtet der individuellen Ansichten allen Trägern und Verfechtern gemeinsam. Sie ist die eigentliche Zielutopie expressionistischen Denkens und Handelns; zu ihrer Durchsetzung sind alle Mittel gerechtfertigt.[875]

Statt nun all die kriegsfreiwilligen Künstler und Intellektuellen aufzulisten – meist wird nur die Gefallenenliste präsentiert[876] –, studiere ich den komplexen Einzelfall: Einstein. Wie nicht nur sein Beispiel zeigt, herrschte selbst im Kreise von Pfemferts „Aktion“ keine pazifistische Einmütigkeit. Wohl als erster hat Christoph Braun ein fragmentarisches Nachlaßmanuskript entziffert[877], das von den „schwierigen Aufgaben des Militärs“ (W 4, 77) handelt (und mit diesen Worten auch beginnt). Der Text ist autobiographisch und wurde „in der Kompaniestube“ (ebd.) – wohl noch in Berlin – niedergeschrieben; er dokumentiert, daß sich auch Einstein freiwillig gemeldet hat. Ich gebe vorab Einsteins Schilderung der Stimmung wieder, in der sich seiner Ansicht nach die jungen Intellektuellen (Einstein war aber immerhin 29 und seit einem Jahr verheiratet) bei Kriegsbeginn befanden:

> Der bequeme Straßenanzug wurde unerträglich. Wir schämten uns zu Hause und auf der Gasse. Wir mußten dieser männlicheren Zeit gerecht werden, wenn auch unser Leben auf den Kopf gestellt werden sollte. Wir mieden den Schreibtisch und die ungeblätterten [sic] Bücher verstaubten. Untätig und erregt ließen wir uns von Flugblatt zu Flugblatt treiben. Wir platzten vor schamloser Ungeduld – Truppen zogen aus; wir erröteten vor den feldgrauen Uniformen. (W 4, 77)[878]

---

870 Rürup: Der „Geist von 1914“ in Deutschland, S. 17.
871 Vgl. Kiefer: Erster Weltkrieg und Avantgarde.
872 Plenge: Der Krieg und die Volkswirtschaft, S. 95.
873 Th. Mann: Gedanken im Kriege, in: Essays, Bd. 2, S. 25.
874 Vgl. Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, in: SA, Bd. 1, S. 897.
875 Vogt: Deutscher Expressionismus 1905-1920 [Katalog], S. 10.
876 Vgl. Raabe: Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus, S. 602.
877 Vgl. Braun: Carl Einstein, S. 165f.
878 Hinsichtlich der verschiedenen Lesarten der nochmals überprüften Hs. orientiere ich mich an W 4, die aber mehrfach emendiert werden muß. Zum Inhalt vgl. auch Toller: Eine Jugend in Deutschland, in: Gesammelte Werke, Bd. 4, S. 51.

Einsteins erster Gestellungsversuch ist erfolglos; dann heißt es:

> Am Samstag den 8ten August stand ich um 5 Uhr vor der Franzer Kaserne. Um 8 Uhr stand ich vor dem Offizier, der die Freiwilligen wählte. Sie sind etwas alt, hieß es; warten Sie auf Ihr Landsturmaufgebot. Ich setzte es durch: man nahm mich. Ein Militärarzt fand mich tauglich. Um 12 Uhr war ich eingekleidet. Mit meinen Kameraden. Nun gehörte ich der Gemeinschaft an, die diesmal entschied und alle Notwendigkeit ausmachte. Wir traten in eine neue Menschengemeinschaft ein; Menschen die zusammen sterben oder siegen wollten [...]. Das ging rasch. (W 4, 77f.)[879]

Einstein benennt das neue Gemeinschaftsgefühl nicht nur, sondern er versucht es auch stilistisch umzusetzen – nicht wesentlich anders als rund zwanzig Jahre später in der Durruti-Totenrede:

> Diese Sätze handeln nicht von mir. Es sind meine Kameraden, die schreiben; die Freiwilligen des Kaiser Franz Gardegrenadierregiments; denn ich glaube ihr Geist, der ihre Hände richtet, wird die Geschichte machen, der Geist, woran sie freien Willens teilnehmen. (W 4, 77)

Werfen wir unerschrocken einen Blick auf die „Kolonne Durruti“ voraus, so heißt es hier vergleichsweise:

> Er [Durruti] hatte das vorgeschichtliche Wort „ich“ aus der Grammatik verbannt. In der Kolonne Durruti kennt man nur die kollektive Syntax. Die Kameraden werden die Literaten lehren, die Grammatik im kollektiven Sinn zu erneuern. (W 3, 459)

Doch zeigen sich Analogien in Einsteins Diskurs nicht nur im Vorausblick, seinem Hang zum Kollektiven in der einen oder anderen Form sind wir bereits im religiös geprägten Frühwerk begegnet. Sein militaristisches Traktat von 1914 nimmt diese Gedanken modifiziert auf:

> Ich will vom sogenannten Drill sprechen. Er ist die Grundlage der militärischen Form. Ohne ihn wäre jeder Soldat Franctireur; oder ein zielloser Romantiker [sic], der nie zu einem Feind, nie zu einer Visierlinie käme. Der Drill erzieht jeden Muskel; vor allem ist er eine moralische Angelegenheit. [...]
> Wir spürten wir sollten Form erhalten; noch waren uns die erwünschten Kleider schwer und fremd. Jedoch, unser Leben sollte von einer Kraft gestaltet werden, die – ob gut oder böse – vollkommen gebildet war; eine Kraft, stark wie die alte Kirche – wie eine Konvention antiker Völker, voller R[h]yt[h]mus. Es ging um eine Verwandlung – die alle Kräfte durchdringen wird. (W 4, 77f.)

Dieser Formbegriff rührt von Georg Simmel „formaler“ Soziologie her; Simmel hatte im übrigen auch nicht – wie zahlreiche andere Intellektuelle und Akademiker[880] – den Formreizen des militärischen/nationalen „Schmelztiegels“[881] zu widerstehen vermocht. Wie andere Zeitgenossen auch – z.B. Thomas Mann[882] – versteht Einstein diese „Verwandlung“ als eine religiös konnotierte „Reinigung“ (W 4, 77), wie er wortwörtlich sagt. Dieser Wandlungsbegriff, der den Prinzipien der Französischen Revolution diametral gegenübergestellt wurde[883], ist Militaristen und Pazifisten, Avantardisten und Revolutionären gemeinsam. Der expressionistische „Neue Mensch“ ist kein utopischer Gegentyp gegen den Krieg[884], vielmehr erscheint er gerade in diesem realisierbar. In

---

879 Vgl. das Photo, das Einstein 1915 als Unteroffizier im Rekrutenersatzdepot der 12. Landwehrdivision (82. Landwehrbrigade) zeigt, in: Meffre: Carl Einstein 1885-1940, S. 59.

880 Vgl. Böhme (Hg.): Aufrufe und Reden deutscher Professoren im Ersten Weltkrieg; Dülffer u. Holl (Hg.): Bereit zum Krieg; Schwabe: Wissenschaft und Kriegsmoral.

881 Simmel: Der Krieg und die geistigen Entscheidungen, S. 10.

882 Vgl. Th. Mann: Gedanken im Kriege, in: Essays, Bd. 2, S. 27.

883 Vgl. Plenge: 1789 und 1914 u. von See: Die Ideen von 1789 und die Ideen von 1914.

884 Vgl. Riedel: Der Neue Mensch u. Vietta u. Kemper: Expressionismus, S. 186ff.; hier ist allerdings vom politischen Mißbrauch des Begriffes nicht die Rede; zu den Quellen vgl. Kiefer: Wiedergeburt und Neues Leben, S. 15ff.; vgl. auch ders.: Kriegsziele und literarische Utopie im Ersten Weltkrieg.

diesem neutestamentarischen Säkularisat verschmilzt, was vordem nicht zusammen denkbar gewesen schien: christliche Religion, Nietzsches „Zarathustra“ und „deutscher Geist“ – wie aus Werner Sombarts Ausführungen drastisch hervorgeht: Dieser behauptet glattweg, der „deutsche Krieg“ von 1914 sei der „Krieg Nietzsches“, Deutschland sei „dazu beseelt worden von Nietzscheschem Geiste“[885]. Die Aufzählung etlicher deutscher Geistesgrößen gipfelt in der Feststellung, auf die es uns hier ankommt:

> [...] Friedrich Nietzsche ist nur der letzte Sänger und Seher gewesen, der, vom Himmel hoch dahergekommen, uns die Mär verkündet hat, daß aus uns der Gottessohn geboren werden soll, den er in seiner Sprache den Übermenschen nannte.[886]

Vergeblich protestierten Franz Pfemfert und Romain Rolland gegen diese „Deutschsprechung“[887] des Philosophen.

Daß die Einsteinschen Kasernen-Notizen – zu denen ich zurückkehre – authentisch und autobiographisch sind, und nicht etwa fiktiv, belegt der bereits erwähnte Tagebucheintrag Robert Musils, der zu diesem Zeitpunkt Einstein gekannt hat, vom August 1914. Musil schildert zunächst die Kriegspsychose in Berlin – „Psychotiker sind in ihrem Element, leben sich aus“[888] – und fährt dann fort: „Gegensatz und Parallele dazu, was Einstein erzählt: in den Kasernen Unordnung, Entfesselung. Mit Ausnahme des Dienstes.“[889] Musil akzentuiert den dienstlichen Drill „im Gegensatz“ zur sozialen Auflösung – etwa im Bereich der Besitzverhältnisse, der Hierarchie –, ohne freilich einen denkbaren Bezug herzustellen zwischen „Drill“ und „Hysterie“ einerseits, „Chaos“ und „Gemeinschaftsgefühl“ andererseits:

> Zentimeterhoher Schmutz, Notlager, Trinken. Es wird wie verrückt gestohlen. Koffer erbrochen. Liegenlassen darf man überhaupt nichts. Er [Einstein] sagt, er weiß nicht, was es ist, es sitzt auch in ihm, er braucht keine Bürste, aber er stiehlt zwei, sieht eine dritte und stürzt auf den Mann los: Du hast meine Bürste, nimmt sie mit Gewalt. Ganzen Abteilungen werden die Gewehrverschlüsse entwendet, sinnlos versteckt, verstreut. Selbst die Offiziere sagen: wenigstens nicht in der eigenen Kameradschaft stehlen! Richter und Rechtsanwälte sagen einander, als wäre es nichts, hast du nicht mein Koppel geklaut? Man hat das Gefühl, paßt man nicht sehr auf, fallen alle übereinander her.
> Einstein ist begeistert; alles andere ausgelöscht. Schläft er bei seiner Frau, hat er nur Interesse für sein Knopfputzmittel. Sein Arbeitszimmer betritt er überhaupt nicht.[890]

In einem Aufsatz, betitelt „Europäertum, Krieg, Deutschtum“, wohl gleichzeitig entstanden und im September in der „Neuen Rundschau“ veröffentlicht, hebt Musil seine Detailbeobachtung ins Spekulative; er artikuliert also, was es mit Einsteins „Begeisterung“ auf sich haben mochte. Zunächst hält er den anarchischen Gehalt der frühen Avantgarde in Literatur, Kunst und Philosophie fest: „Die wertvollen der seelischen Leistungen aus den letzten dreißig Jahren sind fast alle gegen die herrschende gesellschaftliche Ordnung und die Gefühle gerichtet, auf die sie sich stützt [...]“[891], um dann selbstkritisch zu resümieren und in den nationalen Diskurs einzulenken: „Unsere Dichtung war

---

885 Sombart: Händler und Helden, S. 53; vgl. Simmel: Der Krieg und die geistigen Entscheidungen, S. 25f. u. Krummel: Nietzsche und der deutsche Geist, Bd. 2.

886 Ebd.

887 Pfemfert: Die Deutschsprechung Friedrich Nietzsches, in: Die Aktion 1911-1918, hg. v. Rietzschel, S. 459-463 u. Rolland: Journal des années de guerre 1914-1919, S. 433f.

888 Musil: Tagebücher, S. 299.

889 Ebd.

890 Ebd.

891 Ders.: Europäertum, Krieg, Deutschtum, in: Prosa u.a., S. 1021.

eine Kehrseitendichtung, eine Dichtung der Ausnahmen von der Regel und oft schon der Ausnahmen von den Ausnahmen.“[892] Der Krieg, den er – wie viele andere – unter den europäischen Nationen nicht mehr für möglich gehalten hatte, zerreißt ihm „die Welt [...] in Deutsch und Widerdeutsch“[893]. Wie schon der Musilsche Titel anzeigt, transformiert der Krieg den europäischen Diskurs ins Deutschtümelnde. Die äußerliche Bedrohung, die Musil mit starken Worten als verschwörerhaften Beschluß zur „Ausrottung“[894] des deutschen Volkes beschreibt, reaktualisiert „die Grundlagen, die gemeinsamen, über denen wir uns schieden“[895]. Der Intellektuelle Musil schließt mit einem Denkverbot:

> Dieses Gefühl muß immer dagewesen sein und wurde bloß wach; jeder Versuch, es zu begreifen, wäre matt und würde aussehen, als müßte man sich überreden, während es sich doch um ein Glück handelt, über allem Ernst um eine ungeheure Sicherheit und Freude.[896]

Nicht nur Musil trägt zur „moralischen Apologie des Krieges“[897] bei. Thomas Mann, aus dessen „Gedanken im Kriege“ (ebenfalls August-September 1914 entstanden und in der „Neuen Rundschau“ veröffentlicht) dieses Wort stammt, hatte in nicht wesentlich anderer Weise seinen Verstand verabschiedet:

> Wir hatten an den Krieg nicht geglaubt, unsere politische Einsicht hatte nicht ausgereicht, die Notwendigkeit der europäischen Katastrophe zu erkennen. Als sittliche Wesen aber – ja, als solche hatten wir die Heimsuchung kommen sehen, mehr noch: auf irgendeine Weise ersehnt; hatten im tiefsten Herzen gefühlt, daß es so mit der Welt, mit unserer Welt nicht mehr weitergehe.[898]

Man hat derlei Bekenntnisse bislang als vorübergehende „Verirrungen“ und „Täuschungen“ verstanden. Ihre Frequenz sowie ihre Verbreitung in avantgardistischer *und* konventioneller Literatur läßt indessen auf einen tiefsitzenden „Konstruktionsfehler“ der frühen Moderne schließen, eine fundamentale Ambivalenz – die Nietzsche in abstracto bereits erkannt hatte. Gegen den metaphysischen Glauben an die „Gegensätze der Werte“ wendet er ein:

> Man darf [...] zweifeln, erstens, ob es Gegensätze überhaupt gibt, und zweitens, ob jene volkstümlichen Wertschätzungen und Wert-Gegensätze, auf welche die Metaphysiker ihr Siegel gedrückt haben, nicht vielleicht nur Vordergrunds-Schätzungen sind, nur vorläufige Perspektiven [...]. Es wäre [...] möglich, daß *was* den Wert jener guten und verehrten Dinge ausmacht, gerade darin bestünde, mit jenen schlimmen, scheinbar entgegengesetzten Dingen auf verfängliche Weise verwandt, verknüpft, verhäkelt, vielleicht gar wesensgleich zu sein.[899]

Über Sibylle Penkerts Nachforschungen hinaus konnte Carl Einsteins soldatisches „Schicksal“ bislang kaum weiter aufgehellt werden. Vier Briefe an seine Frau (Maria, geb. Ramm) aus dem Jahr 1915 scheinen bereits nach einem ersten Fronteinsatz abgefaßt zu sein, von dem allerdings erst in der späteren Korrespondenz mit Tony Simon-Wolfskehl die Rede ist. Ihr schreibt er wohl zum Jahreswechsel 1922/23:

---

[892] Ebd.
[893] Ebd.
[894] Ebd.
[895] Ebd.
[896] Ebd., S. 1022.
[897] Th. Mann: Gedanken im Kriege, in: Essays, Bd. 2, S. 31.
[898] Ebd., S. 26.
[899] Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, in: SA, Bd. 2, S. 568.

> Heute früh las ich für die Kg [Kunstgeschichte] die Marcschen Aufzeichnungen aus dem Krieg; es war merkwürdig, wie er in der gleichen Gegend rumgeworfen wurde; die gleichen Kneipen usw. Nur daß er die Dinge von einer meditativen Munitionskolonne aus sieht und so garnicht weiß was eigentlich los war.[...] Der arme Mensch steckte eine zeitlang in einer Division – die traurig genug war und deren Korsettstangen wir waren; d.h. einmal war die ganze Division nicht mehr gesehen und man stand vereinzelt in der Landschaft. Wir nannten die Leute die „Arme Gruppe". Aber ich sehe noch heute, wo die Kolonne und die dazu gehörigen Batterien lagen. Von Marc selber ahnte ich nichts. Komisch. (AWE, 45)

Die oben erwähnten Briefe an seine Frau zeigen bereits einen Einstein, der dabei ist, sich innerlich zu reprivatisieren, was ihm der Dienst (wohl in der zweiten Jahreshälfte 1915) beim Rekruten-Ersatzdepot in Neu-Breisach (Oberelsaß) offenbar auch ermöglicht. Einstein liest: Pascal, Dostojewskij, Augustinus, Laotse[900] und schreibt: so z.B. die Studie für Gottfried Benn „Die Uhr" (AWE, 11f.), die 1915 datiert ist. Die beiden Rezensionen zu Werken Franz Bleis und Paul Adlers (W 1, 393ff.) sowie die Nachdichtungen afrikanischer Tanzlieder bzw. eines „Neger-Gebetes" (W 1, 397ff.) sind wohl auch noch im Elsaß – oder schon bald nach der Ankunft in Brüssel – entstanden. Der geographische Sachverhalt ist jedoch weniger von Bedeutung, als der, daß die genannten Schriften wieder den unpolitischen Einstein von vor 1914 hervorkehren; ja im Unterschied zu den allermeisten seiner Künstler-Kommilitonen, die – trotz einiger Kritik – dem Krieg generell „Großartigkeit" zusprechen, stellt er nüchtern fest:

> [...] das massige dieses Krieges bedeutet principiell (im Sittlichen wie im Künstlerischen) nichts. Der Kampf zweier Menschen (koncentriert) kann mehr Intensität enthalten; die Masse geht die Nerven, die Sociologie an. (PEN, 77)

Einstein möchte in der Tat wieder an seine ästhetizistischen bzw. schriftstellerischen Anfänge anknüpfen, ja sie übertrumpfen:

> Ah – wenn die Literatur, die man macht, besser wäre – es wäre vielleicht ein wenig erträglicher. Aber ich nehme mir vor – wenn ich nach Hause komme, vorhaltloser, ehrlicher, „radikaler" zu schreiben wie bisher oder im Bebuquin. Ich muß unerträglich fanatisch sein, kaum zum aushalten. Sonst sehe ich meine Arbeit als verfehlt an. Einen anderen Zeitsinn schaffen; meine ganze Romantätigkeit; darum nur Romane. Menschen und geartete Zeit finden, die umzwingen. Aber keine Politik. Die Diskussionen haben die Menschen ins Elend dazu gebracht; das Rechtbehaltenwollen ohne selbst anders zu sein. [...] Jetzt bin ich durch meine entfernende Arbeitslosigkeit zu Schlagworten gezwungen. Trotzdem muß mir gelingen, eine gesetzmäßige, veränderte Kunst zu erfinden. Sonst habe ich meinen Zweck verfehlt und wäre Journalist, was einem Selbstmord gleichkommt. (PEN, 77f.)

Ein Interpretationsproblem bietet vor allen das komparativ eingesetzte „wie" im ersten Abschnitt des Briefes: Bezieht es sich unmittelbar – wenngleich mundartlich bzw. ungrammatikalisch – auf das vorausgehende „radikaler" (man erwartet „als") oder auf eine präsumierte Zwischenzeit, an deren Anfang das Zeitadverb „bisher" heranreicht? Da man bei Einstein vor allem in seinen oft nachlässig geschriebenen Briefen mit Sprachbeugungen rechnen muß, kann vom linguistischen Befund das Gemeinte nicht einwandfrei erschlossen werden. Die Fortsetzungsversuche des „Bebuquin", dessen Lobpreis in der Tony Simon-Wolfskehl-Korrespondenz[901], das Insistieren auf dem Phänomen der „Zeitgestaltung" im sogenannten „Kahnweilerbrief" von 1923 (AWE, 51; EKC, 140f.) usw. sprechen jedoch dafür, daß Einstein zu seinen „Bebuquin"-Anfängen zurückmöchte. Dafür spräche die Wertschätzung Franz Bleis in der oben genannten Rezension; Bleis, dessen Persönlichkeit er offenbar über seinen Gegenstand – „Wedekind, Sternheim und das Theater" – stellt:

900 Vgl. Ihrig: Vita Carl Einstein, S. 82.

901 Vgl. Kiefer: „BEB II" – Ein Phantombild, S. 49ff.

Ich liebe sie nicht, diese flinken Arrivisten des Neutönchens; sie wagen nicht die Elemente [=das Elementare], ihnen unbekannt. Maschinieren eine karge Nuance zu Tod und verachten, so verführt, den Einfachen, den die sich nähernden Elemente erschüttern, erstarren [...]. (W 1, 393)

Dem entsprechen ganz und gar die Stilzüge, die Einstein in Paul Adlers Werk „Nämlich" hervorhebt: impersonale, groteske, elementare Erzählweise, Wahnsinnsthematik:

Dieses Buch ist grotesk, wie jedes heute, worin die Elemente befragt werden, an denen der Mensch zum lächernd Elenden – dem Erdichten zum Trotz – sich verstört; die Elemente denen der Jetzige keine Form abschrickt, die er nicht in sich als Grenze, als Gesetz, darum nötig den Wahnsinn anstelle regulierter Ekstatik erwundern kann. Diese Welt ist jämmerliche Folie, die Ekstase eben comble des Grotesken, wo der Mensch gänzlich Antinomie ist. So zerstört heute Gott, und der ihm genäherte greift demütig und in Geduld zu dem wahnsinnigen Gesicht. (W 1, 395)

Einsteins manifeste Sternheim-Schelte trifft genau die Ambivalenz, in der Sternheim selbst wie auch die Sternheim-Forschung sein Werk sahen:

Der Emporgekommene liebt, wer ihn blufft, sein Bürgerliches spielend erschreckt, statt seiner exzediert und so fort. Das erfreut den Bürger; er ahnt, hat man die süße Gelegenheit, ohne Unkosten zu verzeihen; man schmeichelt ihm, ah, das könnte ich, ich wünschte fast, nicht doch; die Schenkel sind stramm; ja die Dichter. (W 1, 394)

Es hat wenig zu sagen, daß Einstein (wahrscheinlich) im Jahr 1911 anläßlich der Berliner Uraufführung der „Hose" – im selben Jahr in München mit Franz Blei in der Rolle des Scarron[902] – Sternheim in einem persönlichen Schreiben zu seinem Werk gratuliert:

Sehr geehrter Herr. es drängt mich, Ihnen zu schreiben – daß Ihr Lustspiel mir eine besondere Freude machte. nehmen Sie meine Überzeugung. ich glaube es ziemt sich seit Ihrer Arbeit den Beginn einer Zeit des deutschen Lustspiels aufzustellen. es gab mir tüchtige Befriedigung zu sehen – wie Sie den Humor vom Komischen distancieren – bei Ihnen eigentlich nichts lustig ist; und dann – daß Sie nirgends hemmende Psychologie treiben, nicht auf Nuancen und Differenzierungen aus sind – sondern Typen geben, z.B. den Mut haben Scarron mitunter bis zur „Plattitüde" zu vereinfachen also ihn theatermäßig stilisieren id est verrohen. zum Ende – wie gut tuts ein Stück zu sehen – das jenseits der Schlagworte litterarischer Richtungen aufgespielt wird. Ein geschätztes Vergnügen machten mir – wenn ich noch einiges über dies Stück mit Ihnen plaudern darf[.] ich erlaubte mir Ihnen zu schreiben – da ich das Vergnügen hatte am Hyperion mitzuarbeiten und vor allem – weil seit langer Zeit wieder ein Schauspiel mich packte stärkte und freute.

Meine sehr hochachtende und ergebene Begrüßung
Ihr Carl Einstein. (DLA)

Überraschender als diese schlichte Kontaktsuche des Jungautors scheint die nach der Distanzierung 1916 erfolgte Wiederannäherung an Sternheim in Brüssel, vor allem auch, weil dessen Reizbarkeit bekannt war und Sternheim die „Aktions"-Nummer mit Einsteins Besprechung wohl zur Kenntnis genommen haben dürfte. Doch davon später. Ich ziehe aus Einsteins Äußerungen um 1915/16 den Schluß, daß er eine Tendenz verabschiedet, die ich der Einfachheit halber „expressionistisch" nenne. Natürlich verliert – so vermute ich – nicht alles in seinen Augen an Geltung, was er zwischen 1910 – 1915 geschrieben hat. Man kann jedoch aus seiner immer deutlicher und heftiger werdenden Expressionismuskritik rückschließen, daß er Annäherungen an expressionistische Konzepte – z.B. im Totalitäts-Traktat (W 1, 225f.) – zurücknimmt. In Einsteins Selbstdeutung bahnt sich die Verbindung des „Bebuquin"-Fragmentarismus und der Avantgarde an, d.h. aber auch von Dekadenz und

902 Vgl. Emrich: Lebenschronik, in: Sternheim: Gesamtwerk, Bd. 10/II, SS. 1155, 1160, 1237.

Avantgarde[903]. Dieser Brückenschlag wird 1923 im „Kahnweilerbrief“ explizit als Vorläuferschaft benannt (AWE, 51; EKC, 140). Die Wende zum Primitiven bzw. zum Elementaren ist die evolutiv fortwirkende Struktur, die totalistische Emendationen der „Bebuquin“-Position revidiert und mit der sich durchsetzenden Kubismustheorie vermittelt. Wie schon angedeutet, erfaßt der Primitivierungsschub bei Einstein auch dessen politische Konzeption: Aus dem sozialutopisch verklärten „Armen“ wird der – zwar noch immer reichlich idealisierte – „Proletarier“ bzw. aus der „Gemeinschaft“ die „Masse“ oder das „Kollektiv“; so vor allem in Einsteins Manifest „Zur primitiven Kunst“ von 1919 (W 2, 15f.). Der Einsteinsche Diskurs wandelt sich also nicht bis in seine Tiefenstrukturen hinein; gewisse ideologische oder mythische Konzepte tauchen in veränderter Gestalt wieder auf: so etwa später im surrealistischen Mythos-Begriff oder auch im anarcho-syndikalistischen Engagement in Spanien, ja schon in der November-Revolution in Brüssel und Berlin.

Überraschenderweise wird der Unteroffizier Einstein Anfang 1916 an die Zivilverwaltung des Generalgouvernements Brüssel, Abteilung Kolonien, abkommandiert; in einem Brief an seine Frau war zuvor von der Versetzung an „eine andere Garnison in Süddeutschland“ (PEN, 77) die Rede. Thea Sternheim hält seinen Brüsseler Antrittsbesuch am 13. April 1916 im Tagebuch fest:

> Am Morgen sucht uns Herr Einstein auf, der hier im Gouvernement die Kolonialverwaltung unter sich hat. Ein Freund Bleis. Ein Badenser. Auch Ähnlichkeit mit Adler. Sympathisch. Freimütig, Trägt eine große schwarzumränderte Brille. [...] Er war in Afrika. Erzählt vom Kongo und von Ägypten.[904]

Schon Sibylle Penkert hat vermutet, daß der „inzwischen aufsehenerregende Erfolg der ‘Negerplastik’“[905] hinter der Entscheidung der Obersten Heeresleitung stand. Einstein empfahl sich offenbar als „Kolonialkunstexperte“, wenn nicht gar als Kenner Afrikas. Ein gewisser Pfarrer George Müller hat der Personalpolitik des Deutschen Reiches in seinem „Schützengraben-Buch für das deutsche Volk“ über „Die deutsche Verwaltung in den besetzten Gebieten Belgiens“ adäquaten Ausdruck verliehen:

> Das ist das Große bei uns Deutschen, daß meistens die richtigen Männer an den richtigen Platz gestellt werden. Wie danken wir’s unserm edlen Kaiser, daß er mit Exzellenz Hindenburgs und Ludendorffs Berufung die Rettung des deutschen Ostens anbahnte! Welch ein weiter Blick hat auch bei der Einsetzung der deutschen General-Gouverneure in Belgien bei seiner Majestät sich offenbart! Jeder von ihnen ein wahrhaft führender Mann, ein Vorbild deutscher Treue und Gewissenhaftigkeit.[906]

Vergleicht man die Rolle, die Wilhelm Hausenstein oder Rudolf Alexander Schröder in Brüssel zugedacht war, so muß auch Einsteins Abkommandierung als ein Politikum ersten Ranges gesehen werden, gleichviel ob seitens der Obersten Heeresleitung mit dieser tatsächlich politische Intentionen verfolgt wurden. Der Kunsthistoriker und Schriftsteller Hausenstein war Redakteur der von Anton Kippenberg herausgegebenen Zeitschrift „Belfried“, die die (kriegsdienlichen) Autonomiebestrebungen der Flamen unterstützen sollte[907]. Schröder, der schon bei Kriegsbeginn

---

903 Vgl. Meschonnic: Modernité Modernité, S. 181.

904 Th. Sternheim: Tagebuch, 13. April 1916, Quelle: DLA; Penkert (Carl Einstein, S. 78ff.) reproduziert nur nachträglich von Thea Sternheim ergänzte, gekürzte oder veränderte Abschriften bzw. Auszüge aus dem Tagebuch. Auch die Ausgabe, Thea Sternheim: Tagebücher 1903-1971, hg. u. ausgew. v. Thomas Ehrsam u. Regula Wyss i. Auftr. d. Heinrich Enrique Beck-Stiftung, Göttingen: Wallstein 2002, Bd. 1: 1903-1925, ist nicht vollständig und „glänzt“ insbesondere durch eine Einstein-Ignoranz.

905 Penkert: Carl Einstein, S. 78.

906 Müller: Die deutsche Verwaltung in den besetzten Gebieten Belgiens, S. 43.

907 Vgl. Sulzer: Der Nachlaß Wilhelm Hausenstein, S. 13 u. Hadermann: Belgo-German Relations in the Arts, 1890-1918, S. 23ff.

durch – allseits geschätzte – hurrapatriotische Lyrik aufgefallen war[908], sprach ausgezeichnet flämisch und steuerte zahlreiche Übersetzungen flämischer Autoren bei[909]. Ebenso wie die Besetzung Belgiens in der Kriegszielpolitik des Deutschen Reiches nur ein erster – und durchaus vorbedachter – Schritt war auf dem Weg zur dauernden Annexion zumindest des flämischen Teils (nach dem Modell Elsaß-Lothringen), so hatte auch der belgische Kongo die Begehrlichkeit des wilhelminischen Imperialismus gereizt[910].

Es geht hier keineswegs darum, Verständnis für die kolonialen Expansionswünsche des Reiches aufzubringen. Historisch gesehen, lag indessen die Sorge um Konkurrenzfähigkeit gegenüber dem nicht weniger aggressiven englischen und französischen Kolonialismus in der „Logik" des machtpolitischen Geschehens. Schon im sogenannten Septemberprogramm vom 9. September 1914 hatte der Reichskanzler Bethmann Hollweg die „Schaffung eines zusammenhängenden mittelafrikanischen Kolonialreiches"[911] als eines der deutschen Kriegsziele proklamiert. Deutschland sollte vom neutralen Portugal Angola und die Nordhälfte von Mozambik erhalten, dazu den belgischen Kongo mit dem Minengebiet von Katanga und Französisch-Äquatorialafrika bis auf die Höhe des Tschadsees. Togo, seit 1884 in deutscher Hand, sollte um das benachbarte Dahomey (heute Benin) und im Norden um einen Teil Senegambiens bis Timbuktu erweitert werden, so daß der Lauf des Niger die Nordgrenze des projektierten „Deutsch-Mittelafrikas" gebildet hätte. Im Fall eines Sieges über England gedachte man sich auch Nigeria einzuverleiben[912]. Von Anfang an bestand also eine enge Beziehung zwischen der Besetzung Belgiens und der Schaffung eines zentralafrikanischen Kolonialreichs, insofern dazu der Besitz des belgischen Kongo – wie Davis Trietsch in seiner Studie über „Afrikanische Kriegsziele" 1917 schreibt – „unumgänglich"[913] wäre. Nicht zufällig stellte man fest: „An zwei Seiten stößt sie [die Kolonie Belgisch-Kongo] an Deutschlands Kolonien [Kamerun und Deutsch-Ostafrika][...]."[914] In „Kolonialpolitik und Kriegsziele" stellt ein gewisser (ohne Vornahmen signierender) von Schutzbar-Milchling recht unverblümt fest:

> Der Besitz Antwerpens, der Besitz Belgiens überhaupt ist für Deutschlands Politik, seine Kolonial-Wirtschaft, seinen Welt- und Handelsverkehr und ganz besonders für seine militärischen Bedürfnisse in alle Zukunft von weit tragender Bedeutung. Wir brauchen Antwerpen zur Öffnung freier Seewege nach unseren eigenen Kolonien und nach den Haupthandelsplätzen der Welt, wir brauchen Belgien als Aufmarschgelände, um künftigen Überfällen der Westmächte vorbeugen zu können.[915]

Welche Helfershelfer-Rolle Carl Einstein bei diesem „Griff nach der Weltmacht"[916] zugedacht war, ist nicht bekannt. Möglicherweise war seine Funktion jedoch – entgegen der eingangs des Kapitels genannten These Penkerts – so subaltern, daß sein Name nicht einmal in der „Personal- und Geschäftsübersicht der dem Generalgouverneur in Belgien unmittelbar unterstellten Zivilbehörden" vom November 1917 und ähnlichen Verzeichnissen[917] auftaucht – was freilich auch andere Gründe

---

908 Vgl. Schröder: Die Gedichte („Vaterland und Heimat"), in: Gesammelte Werke, Bd. 1, S. 489 – 514 u. Hooper: Rudolf Alexander Schröder.

909 Vgl. ebd., S. 557ff.

910 Vgl. Wende: Die belgische Frage in der deutschen Politik des Ersten Weltkriegs.

911 Bethmann Hollweg: zit. n.: Gründer: Geschichte der deutschen Kolonien, S. 214.

912 Vgl. ebd., S. 213f.

913 Trietsch: Afrikanische Kriegsziele, S. 3; vgl. S. 24.

914 Oppermann: Belgien einst und jetzt, S. 111.

915 Schutzbar-Milchling: Kolonialpolitik und Kriegsziele, S. 20.

916 Fischer: Griff nach der Weltmacht.

917 Vgl. Personal- und Geschäftsübersicht der dem Generalgouverneur in Belgien unmittelbar unterstellten

haben kann: sei es sein Status als lediglich vorübergehend abkommandierter Soldat, sei es seine definitive oder zeitweilige Entfernung aus einem Anlaß, von dem noch die Rede sein soll. Zum Vergleich: Als Wehrmachtsangehörige tauchen in dieser Personalliste logischerweise auch Gottfried Benn oder Alfred Flechtheim nicht auf, wohl aber Friedrich Eisenlohr, Otto Flake, Alfred Hausenstein und Hermann von Wedderkop, die unmittelbar der Zensurabteilung der Pressezentrale bzw. der Redaktion des „Belfried“, der Kulturpropaganda oder der flandrischen Kreisverwaltung unterstellt waren, ohne der „kämpfenden Truppe“ anzugehören.[918]

Äußerungen von Thea Sternheim und Wilhelm Klemm zufolge, denen er die Bibliothek des Kolonialamtes bzw. das Kongo-Museum zeigt[919], könnte Einstein innerhalb des Aufgabenbereichs des Kommissars des Reichkolonialamts mit folgenden Aufgaben befaßt gewesen sein, laut der oben genannten „Personalübersicht“: mit der „Verwaltung und Erhaltung der Archive, Akten, Karten und der Bibliothek des belgischen Kolonialministeriums“ oder auch mit der „Verwaltung und Beaufsichtigung“ des Kongomuseums von Tervuren[920]. Zeitgenössischen Berichten zufolge waren die Brüsseler Bibliotheken, Archive und Museen dem Publikumsverkehr nach dem deutschen Einmarsch sehr bald wieder geöffnet worden[921]. Da ein Teil der belgischen Verwaltungsbeamten emigrierte, war ihr Ersatz durch deutsche Kräfte notwendig. Einstein scheint jedoch eher wissenschaftlich beschäftigt gewesen zu sein, ja es kann sein, daß seine für 1925 bezeugte Zusammenarbeit mit dem britischen Ethnologen Thomas Athol Joyce und sein hierbei unter Beweis gestelltes kartographisches Interesse sich aus seiner Brüsseler Erfahrung speisten. Es gibt drei indirekte Zeugnisse für diesen eventuellen Tätigkeitsbereich. Julien Vanhove schreibt – leider nur sehr kurz – in seiner „Histoire du ministère des colonies“: „Pendant toute la guerre, les Allemands occupèrent les bureaux du ministère [des colonies] à Bruxelles. Ils en profitèrent pour inventorier méticuleusement les archives et même pour en transporter certaines à Berlin [...].“[922] Van Grieken und van Grieken-Taverniers bezeugen in ihrer archivarischen Spezialstudie denselben Sachverhalt; sie bemerken zudem, daß gerade die deutsche Besatzung aus kolonialpolitischen Gründen ein weitaus größeres Interesse am Archivbestand an den Tag legte als das zuständige belgische Ministerium selbst zuvor:

> Le Ministère des Colonies s’est longtemps désintéressé de ses archives. Pendant la 1re guerre mondiale elles avaient été abandonnées dans les caves des bâtiments occupés par le Département. Le Dr Asmis fut chargé par le Governement allemand de les fouiller. Certaines ont été divulguées pour la première fois à Berlin entre 1916 et 1918.[923]

Aber auch in den genannten Veröffentlichungen des „Deutschen Kolonialblatts“[924] findet sich keine Spur von Carl Einstein; gewiß mochte er hier auch gar nicht als Verfasser oder Kompilator in

---

Zivilbehörden.

918 Vgl. ebd., SS. 26, 51, 52, 54.

919 Vgl. Th. Sternheim: Tagebuch, 13. April 1916, Quelle: DLA u. Klemm: Carl Einstein, Quelle: DLA; vgl. auch CEM 1, 138f.

920 Vgl. Personal- und Geschäftsübersicht der dem Generalgouverneur in Belgien unmittelbar unterstellten Zivilbehörden, S. 95.

921 Vgl. Anholt: Die deutsche Verwaltung in Belgien, S. 14 u. Miklau: Das Kriegsschicksal der belgischen Bibliotheken.

922 Vanhove: Histoire du ministère des colonies, S. 32.

923 Van Grieken u. van Grieken-Taverniers: Les archives inventoriées au Ministère des Colonies, S. 13.

924 Vgl. Aus den Archiven des belgischen Kolonialministeriums, zahlreiche Veröffentlichungen im „Deutschen Kolonialblatt“; separat gedruckt: Aus den Archiven des belgischen Kolonialministeriums, 1916 u.ö.

Erscheinung treten. In einem Beitrag über das Musée du Congo Belge aus dem Jahre 1934 schreibt jedoch J. Maes wohl aus eigener Augenzeugenschaft:

> De 1914 à 1918, l'activité scientifique ne fut pas bien grande, mais les recherches faites au Musée du Congo Belge par quelques savants allemands pendant l'occupation de notre territoire, servirent de base à l'organisation de la fameuse campagne de Einstein en faveur de l'art nègre et fut, à notre humble avis, une des causes fondamentales de son grand succès.[925]

Brüssel bot allerdings nicht nur eine Informationsbasis für das, was ich „Ethnologisierung" genannt habe; der Einblick in eine Kolonialverwaltung mag auch dazu beigetragen haben, Einsteins bislang ästhetische Rezeption primitiver Kunst ins Ideologiekritische zu wenden. Diese Ambivalenz von unfreiwilliger Politisierung und dezidiertem Desinteresse spiegelt sich in einem Schreiben Einsteins an den Verleger Kurt Wolff (wohl Mai 1919, also schon in Berlin), in dem er betont:

> Die Kunst der Kongovölker schrieb ich nicht, da es mir peinlich wäre, aus der Okkupation Belgiens literarische oder pekuniäre Vorteile zu ziehen, zumal ich im Ausland noch einen anständigen Namen zu verlieren habe. l'écrivain occupant à la [Rudolf Alexander] Schröder ist mir zu dégoutant. (BRB)

Der Vorschlag zu einer solchen Geschichte konnte jedoch eigentlich nur von Einstein selber gekommen sein. Einen bereits ausgezahlten Vorschuß auf die „Kunst der Kongoneger" (so ein anderer von Einstein zitierter Arbeitstitel) bittet Einstein auf den Druck von „zwei neuen Auflagen" der „Negerplastik" anzurechnen. Möglicherweise meint er damit die Neuauflage der „Negerplastik" von 1920 einschließlich der „Afrikanischen Plastik", die 1921 erschien und die Einstein – wie schon erwähnt – als eng zusammengehörig betrachtete. Verhandlungen über eine eventuelle dritte Auflage des ersten Bandes schienen doch sehr verfrüht; oder regt Einstein an, die zweite Auflage der „Negerplastik" in doppelter Stückzahl zu publizieren? Trifft die erste Annahme zu, so zeigt die „Afrikanische Plastik" in ihrem Abbildungsteil zwar einen starken kongolesischen Einschlag, aber mit zwei Ausnahmen (von 48) stammen die Exponate in der Tat nicht aus dem belgischen Kongomuseum (vgl. W 2, 93f.). Einstein kann auch auf anderem Wege in den Besitz der beiden Klischees gelangt sein[926].

2.2.3.2. Das „Brüsseler Gefühl"

Bevor ich die höchst eigentümliche Brüsseler Situation[927], die Einstein und einen Kreis deutscher Schriftsteller, Künstler und Intellektueller in Brüssel zusammenführte, beschreibe, sei noch ein biographisches Ereignis angeführt, das noch keineswegs voll aufgeklärt ist. Einstein hat offenbar 1917/18 einen Nervenzusammenbruch oder Tobsuchtsanfall oder dergleichen erlitten, der sich wohl schon in einem Brief an seine Frau vom 15. Januar (?) 1917 ankündigt:

> [...] heute Nacht hat es furchtbar geschossen. Ich saß die ganze Nacht auf; heulte und stöhnte und schimpfte. So sind jetzt die Nächte für mich. Etwas wie die Ententenote, woraus das Elend so unabsehbar deutlich

---

925 Maes: L'ethnologie de l'Afrique Centrale et le musée du Congo Belge, S. 183; vgl. Goldwater: Primitivism in Modern Art, S. 9.

926 Vgl. Baacke: Carl Einstein – Kunstagent, S. 14f. u. 25, Anm. 18; vgl. Paudrat: Planches, in: AA, 274, Nr. 33 u. 38/39.

927 Vgl. Rumold u. Werckmeister (Hg.): The Ideological Crisis of Expressionism u. Roland: Die deutsche literarische „Kriegskolonie" in Belgien, 1914-1918.

hervorkommt, schlägt mich auf Tage nieder. Ich halte den Krieg nicht mehr aus. Alles bricht zusammen; alles was mir galt, ist zerstört. Das ist ganz sicher. Nur Lyriker, die christlich stöhnen wird es noch geben. Leute, die keine Gelegenheitsschreiber des politischen Zufalls sind, müssen umbrechen. Ich bin so jämmerlich und krank geworden. Wo soll man vor dieser jämmerlichen Blödheit hinflüchten. Sklaverei Sklaverei. Was kann man noch veröffentlichen. Ich nichts mehr. Ist es wirklich noch recht, Schmalzgedichte zu machen, bei diesem Leiden vom Tier bis vielleicht zu Gott. Jetzt will ich eines suchen, das abgewandt Fantastische. Diese Dinge sind nicht mehr zu ertragen, daß ein Mensch am anderen zum Mörder wird. Und wenn dies das Innere unseres Lebens ist, dann ist es anständiger sich selbst zu töten. Ich bin über diese dumme Bosheit erschrocken; welche Gewalt, welcher neuerfundene Teufel zwingt diese Leute. Das ist so banal, aber kommt man daherum [?] Um die furchtbare Bosheit. Ich fürchte jeden Menschen. Wann kommt das Kommando Euch und mich zu erschlagen. Wann wird man die frommen Bücher verbrennen. Wann frißt man die Toten. Welch andere[r] Aufschrei als Hurrah. Es ist alles zerstört. Es gibt keine Sekunde, wo ich mich nicht am Hals gepackt fühle. Herrschaft Kraft und Gewalt der Gemeinen. Elend der Guten. Zerstörung der Kinder. Wir sind in der Hölle und fallen in das Chaos. (CEA)

Der Brief trägt als Absender die Angabe „Zivilverwaltung Brüssel"; auch dort konnte man jedoch – wie Gottfried Benn bezeugt – „die Kanonade von der Yser"[928] hören. Derartige Krisen sind bei zahlreichen im Feld stehenden Avantgarde-Künstlern belegt (und treten freilich nicht nur bei diesen auf); man denke nur an Georg Trakl, aber auch an Ernst Toller, an Ernst Ludwig Kirchner u.a. Fernand Wesley, Freund Clément Pansaers' und Graphiker von dessen Zeitschrift „Résurrection", berichtet allerdings von einer Rückversetzung Einsteins aus Brüssel an die Front:

Puis Einstein est reparti au front et Pansaers a appris [...] qu'il avait été blessé d'un éclat de schrapnell, qu'il était à l'hôpital ici [à Bruxelles?]: Et alors il a été le voir. Et il était très bien. Il guérissait. Mais il disait tout de même que les docteurs... Et puis, lui, il faisait peut-être un peu la comédie... pour ne plus devoir retourner.[929]

Thea Sternheims Tagebucheintrag vom 15. Oktober 1917 zufolge äußert die „Gräfin Hagen" den Verdacht, „Einstein sei auf eine Denunziation hin aus Brüssel entfernt worden"[930] – allerdings wird nicht gesagt, was der Anlaß dieser Denunziation gewesen sei: politische Aktivitäten oder Einsteins Lebenswandel schlechthin. Wohl nach dieser seiner „Entfernung" schreibt Einstein an Carl Sternheim aus dem Lazarett (nach Penkert: aus Namur):

Lieber Sternheim; seit 10 Tagen liege ich wohl verwahrt im Lazarett. Eisengitter, kahle weiße Wand, keine werfbaren Gegenstände, stets Wärter. Da alle Türen verschlossen sind, war es mir unter diesen Umständen nicht möglich, Sie am Samstag zu besuchen. Wenigstens lebe ich in stiller, relativ phrasenloser Umgebung. Es lebe der König!

Herzliche Grüße Ihnen und den Ihren
Carl Einstein (DLA)

Das royalistische Vivat kann sich eigentlich nur auf den belgischen König beziehen – was der Briefzensur entgangen ist. Der gesundheitliche Zwischenfall ist auch in Notizen Wilhelm Klemms bezeugt, der als Oberarzt mit dienstlichem Auftrag für einen Tag nach Brüssel entsandt wurde. Klemms Name fällt im Briefwechsel Einsteins mit seiner Frau schon 1915 aus unbekanntem Anlaß, wobei Einstein mit seiner Meinung nicht hinterm Berg hält: „[...] der Kriegspoet und Gelegenheitsdichter Klemm ist mir komisch. Wie kann man sich mit dem Krieg so kolporteurmäßig

928 Benn: Epilog und lyrisches Ich, in: Gesammelte Werke, Bd. 8, S. 1874.

929 Wesly, zit. n.: Pansaers: Bar Nicanor et autres textes Dada, hg. v. Dachy, S. 16.

930 Th. Sternheim: Tagebuch, 15. Oktober 1917, Quelle: DLA; vgl. den Eintrag vom 7. des Monats: „Die Gräfin Hagen schreibt mir [Th. Sternheim] einen verzweifelten Brief. Einstein ist plötzlich abberufen worden. Aber ihre Worte sind verblümt, um die Wahrheit über den Vorfall zu erfahren, werde ich sie persönlich sprechen müssen."

abgeben, so kleine Verse." (PEN, 77) Einstein bezieht sich damit auf die von Pfemfert in der „Aktion" vom ersten Kriegsjahr an herausgegebenen „Verse" oder „Dichtungen vom Schlachtfeld"[931]. Dieser Klemm also schreibt:

> *Carl Einstein* war damals in Berlin ein kleiner dicklicher Mann mit Glatze und schwarzer Hornbrille, etwas herablassend, mit der Ruhe des gefestigten Kommunisten, der immer von den Arbeitern sprach und wie die alle könnten und alles in Ordnung bringen würden. Er war Spezialist für Negerplastik, der einzig wirklichen Kunst nach seiner Meinung, aber er war nicht aggressiv. Ich sah ihn 1916 unter Umständen wieder, die mir heute noch unheimlich sind. [...] Also ich fuhr früh um 2 los und kam um 8 in Brüssel an. Es klappte vorzüglich, schon um 10 war alles besorgt und in der Gepäckaufgabe hinterlegt. Nun fiel mir ein, daß der einzige mir bekannte Mensch, den ich in Brüssel wußte, Carl Einstein war. Aber wo? Ich ging in ein großes Café mit einem Stockwerke, von dem man hinab sehen konnte auf den Eingang. Das Café war unten und oben fast leer. Ich setzte mich eben hin und bestellte. Da sehe ich unten einen Zivilisten in einem großen orangutangfarbenen Mantel hereinkommen. Er geht langsam durch das Parterre, steigt die Treppe herauf, sieht sich um, steuert auf meinen Tisch zu, setzt sich und zieht die Zeitung aus der Tasche. Ich traue meinen Augen nicht – Einstein! Ich begrüße ihn – er ist auch erstaunt. Er wäre wohl hier oft? Nein, das erste Mal. Er sei in Brüssel zur Beobachtung seines Geisteszustandes, sein Wärter – ein Sanitäter – warte auf ihn zuhause. Wir gingen also, eine große Dogge sprang beim Eintreten von hinten an Einstein hoch, legte die Pfoten auf die Schultern und leckte ihm liebevoll die Glatze. Er wohnte zusammen mit einer Gräfin [von Hagen] in mittleren Jahren, schlank, nicht bohemehaft; es wurde sehr gemütlich, wir tranken russischen Schnaps von hohen Graden, reines Feuerwasser, schimpften, aßen zu Mittag, gingen ins Kongomuseum und um zehn Uhr ging der Zug nach Lille zurück. (DLA)

Der Hinweis Klemms auf die Unheimlichkeit dieses Zusammentreffens bezieht sich darauf, daß dieser durch die eintägige Abwesenheit von seinem Bataillon einem Sprengstoffanschlag entging. Klemm scheint aber in der Erinnerung die Politisierung Einsteins zu weit vorzudatieren, es sei denn, er bezieht sich irrtümlich auf das revolutionäre Berlin 1918/19, nicht auf das Vorkriegsberlin.

Von einer Kopfverletzung Einsteins berichten nämlich auch noch Zeugen seines Auftretens im Soldatenrat; etwa Louis Gille und seine Kollegen notieren am 10. November 1918 bezüglich seines Aussehens: „la moitié du crâne enveloppée de bandages"[932]. Diese Verletzung kann freilich auf die Brüsseler Unruhen selbst zurückzuführen sein; diese Überlegung findet sich jedenfalls bei Auguste Vierset in seinen „Souvenirs sur l'occupation allemande en Belgique"[933]. Auf eine Kriegsverletzung spielt man im übrigen 1926 wieder an, als der ob seiner Interpretation in der „Kunst des 20. Jahrhundert" erzürnte Ernesto de Fiori Einstein das voluminöse chef d'œuvre auf den Kopf schlägt[934]. In den mehr oder weniger vertrauenswürdigen Quellen kursieren noch zwei, drei weitere Versionen von Einsteins Schicksal vor seinem überraschenden und kurzfristigen Auftauchen aus der militärischen Anonymität im Soldatenrat. Im autobiographischen Roman Friedrich Eisenlohrs „Das gläserne Netz", der zum Teil in Brüssel spielt, erscheint Einstein unter dem Pseudonym „Unfels". Dieser Unfels behauptet von sich:

> Mich hat man, da die Uniform meiner Überzeugung nichts anhaben konnte, in ein Irrenhaus gesteckt. Zuchthaus ist menschenwürdiger als die tägliche Berührung mit medizinischen Sadisten! Ein halbes Jahr hielt ich es aus. Dann gelang es mir, bei einem Etappenarbeitskommando unterzukriechen. Jetzt bin ich

931 Vgl. Korte: Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus, S. 170ff.

932 Gille u.a.: Cinquante mois d'occupation allemande, Bd. 4, S. 401; vgl. van Vollenhoven: Mémoires, Beschouwingen, Belevenissen, Reizen en Anecdoten, S. 363; weitere Quellen (Lundberg und Ehrenburg) bei Braun: Carl Einstein, S. 231 u. 248 u. Heißerer: Einsteins Verhaftung, S. 56.

933 Vierset: Mes souvenirs sur l'occupation allemande en Belgique, S. 489f.; vgl. Heißerer: Einsteins Verhaftung, S. 45.

934 Vgl. anonym: Künstler und Kritiker u. de Fiori: Mein Attentat.

> Schreiber in einem Verwaltungsbureau in Nivelles. Die meiste Zeit quäle ich mich in Brüsseler Lazaretten herum.[935]

Daß Einstein „petit employé subalterne dans l'administration allemande-wallonne de Namur sous les ordres du gouverneur Haniel“[936] gewesen sei, berichten auch Louis Gille und seine Mitautoren. Der bereits erwähnte Fernand Wesly spezifiziert diese Verwaltungstätigkeit in anderem Sinn: „Alors [après son retour du front] il [Einstein] a été désigné comme défenseur des soldats au Conseil de Guerre qui se tenait à Namur, le tribunal de guerre allemand.“[937] Wesly zitiert und kommentiert nun Einstein selber: „Et, lui, disait en riant, ils sont furieux contre moi, je les fais tous acquitter. C'était Einstein. Type extraordinaire.“[938] Robert Goffin, der ebenfalls in Brüssel Kontakt mit Clément Pansaers hatte, behauptet sogar:

> En 1917, déjà, Carl Einstein, un poète allemand qui avait publié „Bebuquin“ dans „Résurrection“, avait été arrêté par les Boches pour propagande subversive. La révolution allemande lui ouvrit sa prison de Bruxelles.[939]

Daß Einstein ein oder zwei Mal Fronturlaub erhalten hat – und eventuelle Kontaktmöglichkeiten mit politischen Gruppen in Berlin –, ist durch ein Photo, das ihn in Uniform mit seiner einjährigen Tochter – und ohne Zeichen einer Verletzung[940] – wohl in seiner Berliner Wohnung zeigt (vgl. CEK 1, 21), und durch einige briefliche Andeutungen bezeugt. Wichtig erscheint der Heimataufenthalt, insofern Einstein von Auguste Vierset in seinen „Erinnerungen“ ausdrücklich als „socialiste allemand [...] venu de Berlin avec 200 acolytes par train spécial, pour proclamer la révolution“[941] bezeichnet wird, oder an anderer Stelle als „délégué berlinois“[942]. Wessen Delegierter Einstein gewesen sein könnte – des Spartakusbundes oder des Vollzugsrates der Berliner Arbeiter- und Soldatenräte – kann nicht belegt werden. Vielleicht liegt überhaupt ein Irrtum Viersets vor; im Spanienkrieg verwechselte man Einstein gar mit Ernest Hemingway[943]. Möglicherweise ergibt es aber doch einen Sinn, daß er solange als „Sozialist“ benannt wurde, als der Spartakusbund organisatorisch noch der USPD angehörte. In seinem offenen Brief an Rudolf Breitscheid in der „Räte-Zeitung“ vom 23. April 1919 oder in seinem Appell „An die Geistigen!“ (W 2, 16) in der ersten Nummer der „Pleite“ 1919 bekennt sich Einstein dann konsequent als „Kommunist“[944], nachdem nämlich die KPD am 30. Dezember 1918 von Mitgliedern des Spartakusbundes und Bremer Linksradikalen gegründet worden war. Auch in der lebensgefährlichen Situation einer Verhaftung durch die bayerische Polizei am 16. Juni 1919 gibt sich Einstein als Mitglied der „Kommunistischen Partei Berlin Charlottenburg“[945] aus.

---

935 Eisenlohr: Das gläserne Netz, S. 620.

936 Gille u.a.: Cinquante mois d'occupation allemande, Bd. 4, S. 401.

937 Wesly: zit. n.: Paensers: Bar Nicanor et autres textes Dada, hg. v. Dachy, S. 16.

938 Ebd.

939 Goffin: Patrie de la poésie, S. 45f.

940 Vgl. allerdings „Die Aktion“, Jg. 5, Nr. 18/19 (1. Mai 1915), Sp. 240: „Carl Einstein ist aus dem Lazarett entlassen und wieder zum Militärdienst eingezogen worden [...].“

941 Vierset: Mes souvenirs sur l'occupation allemande en Belgique, S. 486.

942 Ebd., S. 489.

943 Vgl. Gasch: Einige sensationelle Erklärungen von Carl Einstein, S. 72.

944 Vgl. Einstein: Dr. Breitscheid und das Rätesystem, in: Räte-Zeitung, Jg. 1, Nr. 6 (23. April 1919), S. 4 u. W 2, 16.

945 Ders., zit. bei: Heißerer: Einsteins Verhaftung, S. 56.

Ob Einstein wirklich „Schlüsselfigur des [Brüsseler] Aufstandes“[946] geworden war, wie Sibylle Penkert behauptet, mag bis auf genauere Nachweise dahinstehen. Immerhin hat Robert Goffin Einstein zusammen mit Pansaers auf dem Balkon eines (ungenannten) Ministeriums gesehen, wie er die deutschen Soldaten zur Revolte aufrief[947], und Einsteins revolutionäres Auftreten bezeugt auch Max Ernst – den Sachverhalt gebe ich nach Marc Dachy wieder:

> Ernst had been a member of the German occupation forces which had mutinied in Brussels at the urging of Carl Einstein, and he had shaken hands with him after one of Einstein’s rousing speeches in the Grand Place.[948]

Über die Brüsseler Situation ist man bestens durch die Gottfried Benn-Forschung informiert. Benn selber hat seiner Dienstverpflichtung nach Brüssel eine Bedeutung beigemessen, die wieder und wieder zitiert wird. Schon 1921 schreibt er im „Epilog“ zu seinen „Gesammelten Schriften“, autobiographisch resümierend:

> Ich war [in Brüssel] Arzt an einem Prostituiertenkrankenhaus, ein ganz isolierter Posten, lebte in einem konfiszierten Haus, elf Zimmer; allein mit meinem Burschen, hatte wenig Dienst, durfte in Zivil gehen, war mit nichts behaftet, hing an keinem, verstand die Sprache kaum; strich durch die Straßen, fremdes Volk; eigentümlicher Frühling, drei Monate ganz ohne Vergleich, was war die Kanonade von der Yser, ohne die kein Tag verging, das Leben schwang in einer Sphäre von Schweigen und Verlorenheit, ich lebte am Rande, wo das Dasein fällt und das Ich beginnt. Ich denke oft an diese Wochen zurück; sie waren das Leben, sie werden nicht wiederkommen, alles andere war Bruch.[949]

In der Tat gehört die Brüsseler Zeit „zu den dichterisch fruchtbarsten Abschnitten seines Lebens“[950]. Zahlreiche seiner Werke, etwa die „Rönne“-Novellen oder das Stück „Etappe“, sind autobiographisch getönt. 1928 veröffentlichte Benn den Augenzeugenbericht „Wie Miß Cavell erschossen wurde“, der in einer vieldiskutierten „erschreckenden Sachlichkeit“[951] die Hinrichtung der englischen Spionin Edith Cavell am 12. Oktober 1915 in einem Vorort Brüssels schildert; Benn war als ärztlicher Zeuge zur Exekution abkommandiert. In der sogenannten Expressionismusdebatte nach dem zweiten Weltkrieg behauptete Bernhard Ziegler (Alfred Kurella), das Bennsche Gesamtwerk sei bis dato nichts anderes „als eine ständige Vertiefung des Brüsseler Grundgefühls“[952] gewesen.

Bevor ich die Stichhaltigkeit dieser These prüfe, insbesondere auch anhand von Zeugnissen anderer Autoren, sei der Brüsseler Kreis, zu dem Benn gehörte, näher vorgestellt. Mit Ausnahme Carl Sternheims, der dank des Vermögens seiner zweiten Frau Thea Sternheim 1912 eine Villa („Clairecolline“ nach Tolstojs „Jasnaja Poljana“) in La Hulpe in der Nähe Brüssels erworben hatte – in der Hoffnung, dort einen „endgültigen Lebenssitz“[953] zu finden –, gehören alle anderen Deutschen zur sogenannten „literarischen Kriegskolonie von Brüssel“[954]. Trotz aller Heterogenität von Typ und Einstellung pflegten mehr oder weniger engen Kontakt und trafen sich in Clairecolline, im Hôtel

---

946 Penkert: Carl Einstein, S. 82; vgl. Einsteins Kommentar zu einer Portraitskizze Rudolf Grossmanns, 1. Dezember 1921: „Et quand même c’est moi / Qui a fait la révolution en Belgique“, zit. in: Heißerer: Einsteins Verhaftung, S. 45.

947 Vgl. Goffin: Patrie de la poésie, S. 45.

948 Dachy: The Dada Movement 1915-1923, S. 120; vgl. Ernst: Some Data on the Youth of M. E., S. 30.

949 Benn: Epilog und lyrisches Ich, in: Gesammelte Werke, Bd. 8, S. 1873f.

950 Wodtke: Gottfried Benn, S. 21.

951 Th. Sternheim: Tagebuch, 3. Februar 1917, zit. in: Gottfried Benn 1886-1956 [Katalog], S. 70.

952 Ziegler: „Nun ist dies Erbe zuende...“, in: Expressionismusdebatte, hg. v. Schmitt, S. 56.

953 Sternheim, zit. n.: Lebenschronik Carl Sternheim, in: Gesamtwerk, Bd. 10/II, S. 1171.

954 Holthusen: Gottfried Benn, S. 209.

Brittanique oder im Café: Gottfried Benn, Carl Einstein, Otto Flake, Alfred Flechtheim, Wilhelm Hausenstein, Rudolf Alexander Schröder, Theodor Tagger (alias Ferdinand Bruckner), Hermann von Wedderkop.[955] Dieses Geflecht von Beziehungen ist daher so interessant, gerade weil hier *nicht* die Keimzelle für Einsteins Politisierung, d.h. für sein radikales Engagement im Brüsseler Soldatenrat zu finden zu sein scheint. Thea Sternheim bezeugt am 5. August 1917, daß sich ihr Gatte und Einstein „über literarische Dinge“[956] stritten – der eine (erstere) „aggressiv“ der andere „pöbelhaft“. Benn – wie es aus den oben gegebenen Zitaten schon anklang – war alles andere als politisch oder gar sozialistisch interessiert; rätselhaft, wie Hans Egon Holthusen gerade bei ihm „dezidiert“ politische Reaktionen[957] erkennen und belegen will. Das Februar 1915 in Brüssel geschriebene Stück „Etappe“ (veröffentlicht 1919) genügt sicherlich nicht als Argument. Benn pflegt auch hier – dezidiert – seinen archaischen „Schicksalsrausch“[958], den er auch später noch – in „Doppelleben“ – bemüht, um seine kurzfristige Parteinahme für den Nationalsozialismus zu begründen. Nicht nur Benn war für den – im Grunde ästhetischen – „Reiz des Provisoriums, des Zwischenstandes, der keimhaften Andeutung von Gegensätzen“[959], wie Otto Flake schreibt, empfänglich:

> Welch Schicksalhaftigkeit – die zu fühlen und auszusprechen Aufgabe des geistigen Beobachters ist, weil in der Not des Tages die Besiegten und Sieger sie vergessen, während sie doch beiden das Grundgesetz des Verhaltens geben wird.[960]

Wilhelm Hausenstein, wohl der beste Kenner Belgiens unter den oben Genannten, versucht 1931, zum Teil auf die Kriegsjahre zurückblickend, das Faszinosum „Brüssel“ zu beschreiben:

> [...] auch dann, wenn man die Zusammensetzung der Stadt, ihre Konflikte, ihre Mischung im Sichtbaren nicht mehr genau wahrnehmen kann, verspürt man sie noch in der Luft. Es ist eine Welt mit mehreren Gravitationen – und die Vieldeutigkeit dieser Welt ist durch den Krieg, den wir erlebt haben, sicher nicht geringer geworden. Doch nun ist die Betrachtung an einen Punkt gekommen, der für die Psychologie Brüssels von einer entscheidenden Wichtigkeit ist: an den Punkt, wo gefragt werden muß, was die Mannigfaltigkeit der Gravitationen, verbunden mit den Schrecken so vieler Kriege auf belgischem Boden, bewirkt hat?[961]

Hausenstein schließt: „Man glaubt, die Atmosphäre Prags sei die sonderbarste; aber ich glaube [...], das Wunderliche, das Chimärische, ja das Absurde ist nirgends in einer so beirrenden Art zu Hause wie in Brüssel.“[962] Es ist Hausenstein zuzutrauen, daß er das „Zusammengesetzte“[963] nicht nur Brüssels, sondern ganz Belgiens – das er als die „chimärische Realität“[964] interpretierte – zugleich als Politikum verstand. Die Frage der belgischen Neutralität, die flämische Frage etwa, hängen damit eng zusammen. Der 25jährige Hausenstein war 1907 der SPD beigetreten (er „verscherzte“ sich damit die

---

955 Vgl. Rost, zit. n.: Penkert: Carl Einstein, S. 78; Flake: Es wird Abend, S. 231; Lebenschronik Carl Sternheim, in: Gesamtwerk, Bd. 10/II, S. 1199ff.

956 Th. Sternheim: Tagebuch, 5. August 1917, Quelle: DLA.

957 Vgl. Holthusen: Gottfried Benn, S. 215.

958 Benn: Doppelleben, in: Gesammelte Werke, Bd. 8, S. 1950; vgl. Lennig: Gottfried Benn in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 41; Grimm: Gottfried Benn’s „Urerlebnis“; Schröder: The Birth of Art from the Anti-Spirit of the War.

959 Flake: In Brüssel, S. 1383.

960 Ebd., S. 1382.

961 Hausenstein: Brüssel, S. 649.

962 Ebd.

963 Ders.: Belgien. Notizen, S. 411.

964 Ders.: Brüssel, S. 650.

Habilitation) und hatte sich bis zum Kriegsbeginn für die Arbeiterbildung eingesetzt[965]. Als Spezialist für belgische Kunst war er u.a. durch seine 1908 veröffentlichte und 1916 wiederaufgelegte Arbeit über Breughel bekannt geworden. Er stellt den Maler im Zusammenhang der Kultur- und Wirtschaftsgeschichte Belgiens dar. Schon vor dem Kriege hatte er sich in einer Schrift wie „Meunier und der belgische Künstlersozialismus" mit der Frage beschäftigt: „Ist es möglich, den politischen Wert und den künstlerischen Wert einer in der Gesinnung revolutionären Kunst – die wirklich Kunst ist – reinlich zu trennen?"[966] Hausenstein beklagt, den belgischen „Künstlersozialisten" Verhaeren, Meunier u.a. in Deutschland nur Käthe Kollwitz als „einzige bedeutende sozialistische Kunstkraft"[967] gegenüberstellen zu können. Auch den Kriegsausbruch kommentiert Hausenstein in mehreren Schriften, die historische Übersicht und politische Reflexion unter Beweis stellen[968]. 1915 interessiert ihn: „Wie kam es, daß ungefähr alle europäischen Dichter und gerade die Dichter Schwaches oder baren Unsinn geschrieben haben, als sie vom Krieg zu reden anfingen – wobei Inhalt und Form gleich unwert waren?"[969] 1919, als er aus der SPD wegen ihres Kompromisses „mit den Rechten" austritt und beinahe Kommunist wird[970], schreibt er indessen: „Die Kupplung 'Revolution und Kunst' ist dem ersten Anblick genau so zweifelhaft wie die andere, die uns vor einem Jahrfünft empfohlen wurde: 'Krieg und Kunst'."[971] So darf man wohl Hausensteins Plädoyer „für die Kunst" von 1915 auf beide Wendepunkte, Krieg und Revolution, übertragen – ich komme damit auch auf Benns Schicksalsbegriff zurück:

> Er [der Krieg] schafft zwar eine Luft, in der die Menschen einer seltsamen Überhobenheit fähig werden. Aber diese metaphysische Überhobenheit ist nicht der Zustand, in dem man die Dinge beim Namen nennt. Diese Objektivität ist Einswerden mit dem Ereignis selbst. In der Zeit des Krieges fühlt man, daß man geschieht, nicht daß man etwas tut. Deshalb ist Krieg das Gegenteil des Augenblicks, in dem Kunst entsteht.[972]

Eine entsprechende Äußerung zu Gottfried Benn, bei dem poetische Aggression, geschichtsphilosophische Regression und Krieg eine fruchtbare Synthese bilden, ist mir nicht bekannt. Hausenstein erlebt auch die Brüsseler Revolution nicht mehr vor Ort.

Otto Flake veröffentlicht schon 1916 in der „Neuen Rundschau" einen zwischen Erlebnisbericht und Analyse schwankenden Text „In Brüssel", wo es heißt: „Es ist nicht der geringste Reiz der Okkupation, daß man in den Verwaltungen den Geistigen aus dem Norden und Süden Deutschlands, aus gelehrten und den freien Berufen begegnet."[973] Nicht selten kannte man sich bereits aus der Vorkriegszeit, so z.B. Sternheim Schröder seit 1908, Einstein Hausenstein vom gemeinsamen Schulbesuch, Einstein Flechtheim aus dem Café du Dôme[974] usw. Einige Verbindungen schlugen sich in gemeinsamen Projekten nieder. Benns und Einsteins gegenseitige Hochachtung ist – durch Briefäußerungen und gegenseitige Widmungen – gut bezeugt, für letzteren zumindest bis Anfang der

---

965 Vgl. Sulzer: Der Nachlaß Wilhelm Hausensteins, S. 12f.
966 Hausenstein: Meunier und der belgische Künstlersozialismus, S. 152.
967 Ebd., S. 156.
968 Vgl. ders.: Anatole France, die französische Gesellschaft und der Krieg.
969 Ders.: Für die Kunst, S. 40.
970 Vgl. Sulzer: Der Nachlaß Wilhelm Hausensteins, S. 15.
971 Hausenstein: Kunst und Revolution, S. 77.
972 Ders.: Für die Kunst, S. 41.
973 Flake: In Brüssel, S. 1394.
974 Vgl. Sulzer: Der Nachlaß Wilhelm Hausensteins, S. 33 u. Flacke-Knoch: Carl Einstein und Alfred Flechtheim.

dreißiger Jahre. „Nur Benn ging ran" (CEA), schreibt Einstein an Tony Simon-Wolfskehl am 25. Januar 1923. Und Benns spätere Formulierung von der „Spitzenposition" Einsteins[975] gehört ja zum festen, gleichsam topischen Bestand der Einstein-Forschung. Besonders fruchtbar entwickelte sich Einsteins Beziehung zu Flechtheim, was sich nicht nur in der Mitarbeit an dessen von Wedderkop herausgegebenen Zeitschrift „Der Querschnitt"[976] niederschlug, sondern auch in der engagierten Beteiligung an Ausstellungen der Flechtheimschen Südsee-Plastiken 1926[977]. Die Verbindung wurde umso besser, je mehr sich auch Einsteins Beziehung zu Daniel-Henry Kahnweiler intensivierte, mit dem die Galerie Flechtheim kommerziell liiert war[978]. Im „Querschnitt durch Alfred Flechtheim", der Festschrift zu dessen 50. Geburtstag am 1. April 1928, findet sich auch eine (bislang unbekannte) Widmung Carl Einsteins, die an Sinnigkeit der anderer Gratulanten freilich kaum nachsteht:

> Dieser 1. April, welche Voraussicht Ihrer Eltern und welch sinnvoll bedeutender Tag.
>
> Carl Einstein[979]

„Der Querschnitt" sollte nach einem – allerdings unbelegten – Hinweis von Wilmont Haacke (laut Wilhelm Emrich war es nicht „Der Querschnitt", sondern der von Tagger herausgegebene „Marsyas"[980]) die Nachfolge einer von Benn, Einstein und Sternheim geplanten „Enzyklopädie zum Abbruch bürgerlicher Ideologie[n]" antreten, die ihrerseits nicht über Planungen und einige wenige separate Veröffentlichungen hinaus gedieh. Einstein publiziert 1919 in seiner eigenen Zeitschrift „Der blutige Ernst" den projektierten Beitrag „Abhängigkeit" (W 2, 51ff.); er weist auch in einer Fußnote auf die Textentstehung hin: „Ein Fragment aus dem Buch 'Abbruch', geschrieben von Einstein und Sternheim." (W 2, 53) Sternheim selber veröffentlicht schon 1918 in seinem Sammelband „Prosa" die „Erste Seite einer 'Encyclopädie zum Abbruch bürgerlicher Ideologie'" mit dem Vermerk im Untertitel: „deren Heft 1 in Gemeinschaft mit Carl Einstein ich vorbereite"[981]. Auch dem „Arbeiter-ABC" liegt diese enzyklopädische Idee zugrunde, die Sternheim 1919 in dem Artikel „Morgenröte" wie folgt kommentiert:

> Schon vor Jahren, als in einem wilhelminischen Deutschland der Proletarier noch in tiefem politischem Schlummer lag, sah ich, auf welchem einzigen Weg die Herrschaft des Juste milieu zu zerschlagen sei: die bürgerlichen Götter, die auch für den Arbeiter fette Götzen waren, wollte ich auf einmal zertrümmern und kündete eine „Enzyklopädie zum Abbruch bürgerlicher Ideale" an, ein Lexikon, das wie ein Jahrhundert früher in Frankreich das berühmte Wörterbuch der Diderot, Voltaire und d'Alembert die feudalen Gesetze, das gesamte geistige Werk des Bourgeois in den Grundvesten aufheben sollte.[982]

---

975 Vgl. Benn an Wasmuth, 27. März 1951, in: ders.: Das gezeichnete Ich, S. 84; vgl. Kiefer: Primitivismus und Avantgarde – Carl Einstein und Gottfried Benn.

976 Vgl. Schlawe: Literarische Zeitschriften, Bd. 2, S. 59f.

977 Vgl. Lloyd: Alfred Flechtheim: ein Sammler außereuropäischer Kunst, S. 33f.

978 Vgl. Alfred Flechtheim. Sammler – Kunsthändler – Verleger [Katalog] u. Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand – éditeur – écrivain [Katalog].

979 Einstein: [Zum 50. Geburtstag Flechtheims], in: Der Querschnitt durch Alfred Flechtheim, Fs. zum 1. April 1928, S. 8.

980 Vgl. Emrich: Anmerkungen zu: Sternheim: Gesamtwerk, Bd. 6, S. 514 u. Haacke: Alfred Flechtheim und „Der Querschnitt", S. 15.

981 Sternheim: Erste Seite einer „Encyclopädie zum Abbruch bürgerlicher Ideologie", in: Gesamtwerk, Bd. 6, S. 55.

982 Sternheim: Morgenröte, in: Gesamtwerk, Bd. 6, S. 256; vgl. ders.: Das Arbeiter-ABC, ebd., S. 240ff.; dazu: Anmerkungen, S. 571.

Sternheim beklagt einerseits, daß er damals für seine Arbeit „keine Stimmung und keine Mitarbeiter“[983] gefunden habe, fühlt sich andererseits aber von der geschichtlichen Entwicklung bestätigt:

> Heute [...] ist alles, was von radikaler Seite in Deutschland zu des Proletariers Aufklärung geschieht, nichts als der von mir vorgeschlagene und nun auf verschiedenen Wegen versuchte Abbruch bürgerlicher Einbildungen und Urteile.[984]

Schon im ersten Heft des von Tagger herausgegebenen „Marsyas“ 1917 erhält auch Einstein Raum zur Veröffentlichung einiger „Negermythen“-Übersetzungen. Diese Verbindung scheint sonst keine weiteren Früchte getragen zu haben, zumal in Taggers Tagebuch vom 26. August 1917 eine negative Einschätzung Einsteins bezeugt ist:

> C.E., Herausgeber der Negerplastik, Übersetzer des Neger-Mythos, war vor ein paar Tagen bei mir. D.h. er empfing mich bei sich in Audienz, mit seinem dicken Häuptlingsstock... Wohnung voller Negernachahmungen... Freundin eine Gräfin... „Negermanie“... Er ist ein harmloser Bursche, der nett grinsen kann. Wenig Geist und enorm eitel. Ich habe meine Freude an ihm und lade ihn oft ein.[985]

Die Sympathien und Antipathien in diesem Brüsseler Kreis waren verschieden verteilt – soweit bekannt. Hauptsächliche Quelle stellt Thea Sternheims akkurat geführtes Tagebuch dar, was der Wertung natürlich einen gewissen „weiblichen“ Akzent verleiht. Während etwa Einstein noch relativ gut gelitten war, kommen Flechtheim und Benn in Theas Tagebuch schlecht weg[986]. Dennoch kauft man Flechtheim ein Gemälde ab: Gauguins „Mädchen im gelben Kittel vor Sommerlandschaft“[987]. Während Carl Sternheim jedoch Benn in einem Essay „Kampf der Metapher!“ als den „wahrhaft Aufständischen“[988] feiert: „Aus den Atomen heraus, nicht an der Oberfläche revoltiert er; er schüttert Begriffe von innen her, daß Sprache wankt und alle Bürger platt auf Bauch und Nase liegen“[989], stört Thea Sternheim die anscheinende Gefühlskälte Benns. Anläßlich der Erschießung Edith Cavells[990] notiert sie am 3. Februar 1917 folgendes zu Benns mündlichem Bericht (die schriftliche Fixierung erfolgte elf Jahre später):

> Benn erzählt diesen Vorfall mit der erschreckenden Sachlichkeit eines Arztes, der einen Leichnam seziert. Alles andere, die Vorkommnisse in Louvain, in Dinant, die Fortführung und Mißhandlung der Chomeurs findet er ebenfalls richtig. Auf meine Erklärung hin, wie wir uns für die Befreiung Hostelets bemühen, antwortet er: Ist es nicht ganz richtig, daß man Leute, die einem schaden wollen, einsperrt? Jede Verständigung ist aussichtslos [meint wohl Thea Sternheim gegenüber Benns Haltung]. Man rennt mit dem Kopf gegen eine Mauer.[991]

Thea Sternheim versucht auch eine Erklärung eben dieser Einstellung:

> Der Sohn eines protestantischen Pastors in der Mark, seine Mutter Genferin, Calvinistin. Unter Begriffen wie Gotteszorn, Vaterland, Bereitschaft für den Staat zu sterben aufgewachsen, fragt er nicht: wie konnte dieser

---

983 Ebd.

984 Ebd.

985 Tagger: zit. n.: Penkert: Carl Einstein, S. 88, Anm. 26.

986 Vgl. Flacke-Knoch: Carl Einstein und Alfred Flechtheim, S. 476.

987 Vgl. Sternheim: zit. n.: Lebenschronik Carl Sternheim, in: Gesamtwerk, Bd. 10/II, S. 1199.

988 Ders.: Kampf der Metapher!, in: Gesamtwerk, Bd. 6, S. 34.

989 Ebd.

990 Vgl. Anmerkungen zu: Benn: Wie Miss Cavell erschossen wurde, in: Stuttgarter Ausgabe, Bd. 3: Prosa I, S. 480ff.

991 Thea Sternheim: Tagebuch, 3. Februar 1917, zit. n.: Gottfried Benn 1886-1956 [Katalog], S. 70.

> schreckliche Krieg möglich werden, sondern antwortet: da er einmal da ist, muß er ausgekämpft werden. Milde ist in keiner Hinsicht am Platze.[992]

Thea Sternheim fragt sich jedoch – auch angesichts Benns naturwissenschaftlicher Ausbildung (als Mediziner): „Wie kommt sein Wortschatz so ins Blühen?“[993] Die Bennsche Ambivalenz zwischen „tiefer Einordnung“[994], wie er die soziale Einstellung seiner autobiographischen Figur Diesterweg (1918) kennzeichnet, und ästhetischer Revolte findet eine Entsprechung im Begriff des „Barbaren“. Im Status des Besonderen, Individuellen – und so auch der Kunst – beschreibt er vitale Qualitäten, als allgemeine, gesellschaftliche oder kollektive Kategorie wird er problematisch. Seine Herkunft aus der langen Geschichte nationaler Stereotypisierungen, insbesondere der Deutschen, hat Klaus von See konzise nachgezeichnet[995]. Detlef Brennecke hat die Begriffsgeschichte des „Barbaren“ im Hinblick auf die „blonde Bestie“ Nietzsches vertieft[996]. So kann es kein Zufall sein, daß in Liebesgedichten Else Lasker-Schülers an Gottfried Benn zweimal die persönliche Widmung „Dem Barbaren“ oder – analog – „Giselheer dem Heiden“, „Giselheer dem Tiger“[997] auftaucht. Kennt man die spätere Verstrickung dieses „Barbaren“ kurze Zeit nach 1933, so kommt dem Lasker-Schülerschen „Hohelied“ besondere Tragik zu. Alfred Döblin dagegen verwahrt sich 1914 im Namen der „lebendigen“ Kunst gegen den Vorwurf „nacktester, brutalster Barbarei“[998], den man der deutschen Armee – den Deutschen – anläßlich der Beschießung Reims’ und seiner Kathedrale gemacht hatte. Im Bereich des soignierten Konservativismus eines Thomas Mann bedient man sich der ambivalenten Kategorie in geradewegs „ruchloser“ Weise. In den „Betrachtungen eines Unpolitischen“ schreibt der zuletzt zitierte, der gewiß kein „Barbar“ war, der aber auch den Vorwurf eines deutschen Barbarentums nicht auf sich sitzen lassen wollte:

> [...] der gute Sinn des Vorwurfs der „Barbarei“ ist erklärt darin [im deutschen Wesen], den mit Entrüstung zurückzuweisen eben doch unlogisch ist, da die Erben Roms [die „romanischen“ Nationen] in der Tat, wortkundig wie sie sind, kein besseres, einfacheres, schlagenderes, agitationskräftigeres Wort finden konnten, um das, was instinktiv, von je zu je [in der deutschen Kultur], gegen ihre Welt protestiert, damit zu belegen, als eben dies.[999]

Der wortreiche Autor verschleißt in der Folge seine gesamte Stilistik, um sich in einer typisch deutsch-barbarischen Trotzhaltung[1000] justament zu Wortlosigkeit und Unartikuliertheit des Deutschen zu bekennen und um aus eben diesen Eigenschaften den Haß der zivilisierten Völker (und des brüderlichen „Zivilisationsliteraten“) auf Deutschland abzuleiten. Schon 1914 faßte Mann folgenden Kriegsgedanken: „Kultur ist offenbar nicht das Gegenteil von Barbarei [...].“[1001] Vier Jahre später gibt er dazu eine interessante, unser Problem schlaglichtartig erhellende Variante, eine gedankliche

---

992 Ebd., S. 69.
993 Ebd.
994 Benn: Diesterweg, in: Prosa und Autobiographie in der Fassung der Erstdrucke, S. 63.
995 Vgl. von See: Der Germane als Barbar.
996 Vgl. Brennecke: Die blonde Bestie u. ders.: Die Blonde Bestie.
997 Lasker-Schüler: Helles Schlafen – dunkles Wachen, SS. 82, 87, 92, 93; vgl. Über Gottfried Benn, hg. v. Hillebrand, Bd. 1, S. 18-24.
998 Döblin: Reims, in: Ausgewählte Werke, Bd.: Schriften zur Politik und Gesellschaft, S. 20; vgl. Alfred Döblin 1878-1978 [Katalog], S. 137ff. u. Mayer: Alfred Döblin und der Erste Weltkrieg.
999 Th. Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 48f.; vgl. Kiefer: „Das Deutsche ist ein Abgrund“ – Deutscher Krieg und deutsche Kultur in Thomas Manns „Betrachtungen eines Unpolitischen“.
1000 Vgl. von See: Der Germane als Barbar, S. 68.
1001 Th. Mann: Gedanken im Kriege, in: Essays, Bd. 2, S. 23.

Parallelkonstruktion gleichsam: „Nun, was mir [1914] ‘Militarismus’ hieß, war beinahe nichts anderes als Modernität [...].“[1002]

Erst ein erneuter Diskurswandel zieht den dem „Geist von 1914“[1003] zugrundeliegenden Begriff des Barbaren auseinander, so daß Thomas Mann 1917 seine apolitische Haltung mit einer Primitivismuskritik verbinden konnte, die mit Einsteins Position von 1915 bzw. von 1920 nicht mehr das mindeste zu tun zu haben scheint:

> Einem Aristokratismus [...] möge es [das postulierte Nachkriegseuropa] huldigen: seinem eigenen. Es möge auf sich halten lernen in Dingen der Kultur und des Geschmacks, wie es das vordem nicht verstand, möge dem geilen Ästhetizismus und Exotismus, dem selbstverräterischen Hang für Barbarei entsagen, dem es zügellos frönte, Verrücktheiten in seiner Kleidermode, närrische Infantilismen in seiner Kunst verpönen und gegen Anthropophagenplastik [sprich: Negerplastik] und südamerikanische Hafenkneipentänze eine Gebärde vornehmer Ablehnung sich zu eigen machen. Dergleichen tut nicht gut.[1004]

Auch der Thomas Mann-Verehrer Georg Lukács, der gleichwohl andere politische Ziele verfolgte als dieser, meint seine „richtige Vorstellung von Volkstümlichkeit“[1005] mit despektierlichen Äußerungen über fremdkulturelle Kunst begründen zu müssen:

> Volkstümlichkeit ist keine ideologisch wahllose, artistische, feinschmeckerische Aufnahme „primitiver“ Erzeugnisse. Wirkliche Volkstümlichkeit hat mit alledem nichts zu tun. Sonst wäre ja jeder Protz, der Glasmalerei oder Negerplastik sammelt, jeder Snob, der im Wahnsinn eine Befreiung der Menschen von den Fesseln des mechanischen Verstandes feiert, auch ein Vorkämpfer der Volkstümlichkeit.[1006]

Trotz seiner privatistischen „Negermanie“, die Theodor Tagger und Carl Sternheim – letzterer in der satirischen Prosaskizze „Ulrike“ – festhalten, scheint bei Einstein die Negerplastik kein „Umweg zur blonden Bestie“[1007], so Ernst Bloch in anderem Zusammenhang. Sternheim präsentiert den Protagonisten seiner Erzählung Einstein ähnlich als „Maler, Hilfsarbeiter im Gouvernement und Juden“[1008] – Einstein war überdies schon früh wie Sternheims „Held“ (ziemlich) kahlhäuptig. Kein Wunder, daß Einstein sein Verhältnis zu Aga von Hagen bloßgestellt fühlte[1009]. Posinski – das ist sein „Deckname“ – figuriert indessen nicht unvorbedacht als „männliche Bestie“, ja als „Orang-Utan“[1010], also nicht als germanoider Barbar:

> Im großen Wohnzimmer hatte sie [Ulrike, lies: Aga von Hagen] den Kral an Pfählen aufgemacht, unter dem sie auf einer Löwenhaut die grellgeschürzten Lenden, fleischige Beine spreizte, einfachste Vorstellungen hatte. Quelle war sie, in der er, sich zu nässen, tauchen sollte, hielt sich rein, von anderen Verlangen ungetrunken. Kaum gab sie dem Licht nach, das nach ihr durch Gardinenschlitze leckte, doch war ohne ihn aus aller Wahrnehmung in lächernden Halbschlaf geschält, hörte das Murmeln ferner Meerbusen. Trat er aber ein, und es klirrten des Himmels Soffitten, entschränkte sich das ausgeruhte Weib, renkte Gelenke an Ketten hervor, motorisches Pochen klopfte aus allen Gliedern den Boden. Dann war Kilimandscharo, keine Zeit, heißer Wind im Halbdunkel, eine polierte Magd und ein saftiger Häuptling. Fast nur ein starker behaarter Affe und die berauschte Äffin. Von Entwicklungen tropfte Ulrike sich frei, schabte Ursprüngliches, in Geschlechtern verschüttet, aus sich heraus, bis sie blank und ihr dichtestes Ich war. Jahrtausende hatte sie rückwärts eingeholt und wünschte das späte Paradies nicht herrlicher. Lächelnd ließ

[1002] Ders.: Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 147.
[1003] Vgl. Rürup: Der „Geist von 1914“ in Deutschland, bes. S. 17.
[1004] Th. Mann: Gedanken im Kriege, in: Essays, Bd. 2, S. 39.
[1005] Lukács: Es geht um den Realismus, in: Gesamtausgabe, Bd. 4, S. 337.
[1006] Ebd.
[1007] Bloch: Das Prinzip Hoffnung, Bd. 1, S. 462.
[1008] Sternheim: Ulrike, in: Gesamtwerk, Bd. 4, S. 154.
[1009] Vgl. Penkert: Carl Einstein, S. 80.
[1010] Vgl. Sternheim: Ulrike, in: Gesamtwerk, Bd. 4, S. 155.

> sie sich von Posinski die Häute bemalen und tätowieren; zu tiefem Schwarz das Haar färben. Lippen und Zitzen spitzte sie selbst zinnoberrot. Ganz im Glück hatte sie nur Gehorsam. Peitsche kam von selbst, nach der sie schwank und fröhlich tanzte. Der Mann fühlte sich auch behaglich, verbrauchte eifrig Ulrikes Rente zu seinem Einkommen.[1011]

Trotz seiner „primitiven" Außenseiterrolle scheint Carl Einstein indes mehr als seine „Kommilitonen" guten – zivilen – Kontakt zu belgischen Künstlern und Autoren gehabt zu haben. Zwei Briefe an Franz Hellens haben sich erhalten, beide undatiert, aber sicher vor 1925, aus denen sich der Sachverhalt erschließen läßt. Der erste enthält eine Einladung zur Mitarbeit am „Europa-Almanach":

> Cher Monsieur Hellens,
> j'édite chez Kiepenheuer un annuaire (Littérature Art). C'est très bien si vous m'écrivez pour ça un article sur les jeunes littérateurs et peintres en Belgique. On ne les connaît pas du tout chez nous. (FJD)

Einstein erkundigt sich nach der Adresse von Fernand Crommelynck und schließt: „des bonnes choses à Madame et à vous / votre Carl Einstein" – eine Grußformel, die eine gewisse Vertrautheit voraussetzt. Sein wohl wenig später folgender Brief enthält die Bestätigung der Zusage Hellens' bezüglich der erbetenen Mitarbeit, die auch zustande gekommen ist (EA, 215ff.). Ob Einstein je die Gegeneinladung zu einem Vortrag in Brüssel wahrgenommen hat, ist nicht bekannt. Jedenfalls schreibt er an Franz Hellens (vor 1925):

> Mon cher ami,
> je vous remercie bien de votre lettre. c'est très gentil, que vous m'envoyez en quelques jours cet article. je vous ferai avec grand plaisir cette conférence – disons au mois de fevrier. ce serait un peu difficile pour moi – d'arranger cette chose avant, parce que je suis terriblement en retard avec mes travaux et je serai un certain temps en Angleterre. Après je serai très heureux de vous revoir et promener à travers Bruxelles. en principe je suis d'accord pour la conférence.
> Bien des amitiés pour vous et Madame Hellens.
> votre Carl Einstein. (FJD)

Überraschenderweise wäre dagegen ein Brief (angeblich) an Clément Pansaers vom 20. Dezember 1919 ganz und gar förmlich – überraschenderweise, denn Einstein dürfte den gleichaltrigen Pansaers, der seit Ende 1916 Hauslehrer bei den Sternheims in La Hulpe war, schon dort gekannt haben[1012]. Von Aragon wird dieser im übrigen als „amant passionné de la barbarie"[1013] bezeichnet, wohl auf Grund seiner ägyptologischen Studien. Der Kontakt Einstein/Pansaers kann zwar angesichts der Fehlerhaftigkeit der „Bebuquin"-Übersetzung[1014] Pansaers' vor 1917 in der Tat nicht sehr eng gewesen sein. Für die Brüsseler Novemberrevolution bezeugt jedoch Robert Goffin: „Je le vis [Carl Einstein], avec Clément Pansaers, exciter les militaires à la révolte, du haut d'une fenêtre d'un ministère".[1015] Nun der Brief:

> Monsieur,
> Voici ma revue [„Der blutige Ernst"]; vous voyez le ton, qu'elle chante. Je la tourne maintenant un peu vers l'artistique. Est qu'il y a moyen de changer nos revues. Avant j'ai fait connaitre en Allemange les Jarry, Claudel, Gide, Apollinaire, etc.
> Je serais heureux à faire publier vos jeunes poètes et dessinateurs. Comment peut-on faire

---

1011 Ebd., S. 158f.

1012 Fock: Dokumentation zur Beziehung Einstein – Pansaers.

1013 Aragon, zit. n.: Garaudy: L'itinéraire d'Aragon, S. 47; vgl. Béhar: Le théâtre dada et surréaliste, S. 141ff. u. Ebel: Engagement und Kritik, S. 128ff.

1014 Vgl.: Kiefer: Die französischen Übersetzungen von Carl Einsteins „Bebuquin" u. Meffre: A propos d'Yvan Goll et Carl Einstein, S. 25.

1015 Goffin: Patrie de la poésie, S. 46.

ça? Difficile, je le sais; beaucoup des choses [sic] qui sont cassées. Quand même. Répondez-moi.
Agréez, Monsieur, l'expression de ma haute considération.

Carl Einstein.[1016]

Es gibt indessen Briefe und Texte von Pansaers an andere Personen, an Pierre Albert-Birot vom 5. und 16. Januar 1920 und Tristan Tzara, Francis Picabia und Georges Ribemont-Dessaignes (Sammeladresse) vom 12. November 1920 und an Tzara allein vom 27. Februar 1921, in dem Einstein nicht nur „über den grünen Klee" gelobt („le Jarry de l'Allemagne"[1017]), sondern auch als „ami intime"[1018] und „meilleur ami et en dehors de toute complaisance bien sûrement le meilleur écrivain de l'Allemagne"[1019] bezeichnet wird. Gegenüber Tzara vermeldet Pansaers: „Einstein [...] m'écrit de temps en temps une lettre d'amour [...]."[1020]

Nachdem sich Pansaers auch engagiert für Einsteins Zeitschriftenprojekt einsetzt – er mahnt bei Tzara ein Antwortschreiben an Einstein an[1021] – und diesen zudem Januar 1920 in Berlin besucht[1022], ist der oben zitierte Brief an Pansaers vom 20. Dezember 1919 höchstwahrscheinlich falsch zugewiesen; vielleicht ist er an Pierre Albert-Birot selber gerichtet, aus dessen Besitz er stammt. Marc Dachy hat im Anhang zu einem Neudruck von Pansaers-Texten auch einen autobiographischen Bericht desselben aus Berlin veröffentlicht: „Einstein et Lamprido"; Lamprido nennt sich Pansaers nach einer von ihm geschaffenen Romangestalt. Der autobiographische Nexus von Lamprido und Pansaers wird nicht nur durch den Bericht selber belegt, Lamprido ersetzt in diesem Text bis auf eine Ausnahme „Pansa", und Einstein pflegte offenbar Pansaers „mon beau Pansa" oder – ubuesque/donchichottesk – „père Pansa" zu nennen.[1023] Von Politik ist in Pansaers' Reisetext nicht oder nicht mehr die Rede.

2.2.3.3. Anarchismus, Ästhetizismus und Sozialdemokratie

Ich habe bereits festgestellt, daß weite Teile der Bohème bzw. der Avantgarde vor dem Ersten Weltkrieg keine konkreten politischen Ziele besaßen, so daß der Kriegsbeginn geradewegs als politische Hoffnung – sei es eines Zerbrechens der „Kristallisation", sei es eines politischen Wandels – ja als Hoffnung auf „Politik" überhaupt erscheinen konnte. Dabei wurde der Krieg von konservativer Seite schlichtweg als Revolutionsersatz interpretiert:

> „Volksgemeinschaft" statt „Klassenkampf" – das war der eigentliche Inhalt der „August-Erlebnisses" und zugleich das zentrale Element aller Entwürfe für eine aus dem Kriege geborene neue Gesellschaftsordnung.[1024]

[1016] Einstein an [?], in: Temps Mêlés, Nr. 81/82 (1966), S. 1.
[1017] Pansaers an Albert-Biro, 5. Januar 1920, ebd., S. 3.
[1018] Ders. an Tzara u.a., 12. November 1920, in: Sur un aveugle mur blanc et autres textes, S. 45.
[1019] Ders. an Albert-Biro, 5. Januar u. 16. Januar 1920, in: Temps Mêlés, Nr. 81/82 (1966), S. 3.
[1020] Pansaers an Tzara, 27. Februar 1921, in: Sur un aveugle mur blanc et autres textes, S. 36.
[1021] Vgl. ders. an Tzara, 12. November 1920, ebd., S. 45.
[1022] Vgl. Pansaers: Bar Nicanor et autres textes Dada, hg. v. Dachy, S. 38.
[1023] Vgl. ebd., S. 209.
[1024] Rürup: Der „Geist von 1914" in Deutschland, S. 17.

In der Tat verband sich mit den „Ideen von 1914“ – wie ich mit Reinhard Rürup noch einmal ausdrücklich betone – „eine spezifische Vorstellung von Modernität“[1025]. Hans-Ulrich Wehler hat nachgewiesen, wie seit Bismarck innenpolitische Spannungen durch „Imperialismus nach außen“ (Kolonialismus, Flottenbau, Krieg usw.) bewältigt wurden[1026]. In dieser Tradition stand auch die deutsche Kriegserklärung.

Es läßt sich schwer überprüfen, wieviel elementaren oder spontanen Anarchismus Avantgarde und Bohème von selbst mit sich brachten, wieviel die „unablässige Diskriminierung von Opposition“[1027] – auch künstlerischer – als Kennzeichen des deutschen Kaiserreiches zu deren Devianz und Außenseitertum beigetragen hat. Der latente oder durch Partizipationsverweigerung erzwungene Anarchismus hielt nicht nur die Avantgarde von einer Mitarbeit in den etablierten politischen Institutionen fern: den Parteien bzw. dem Reichstag. Die Avantgarde ist ohne Zweifel antiparlamentarisch und auch antisozialdemokratisch eingestellt. Wie Andrew R. Carlson nachgewiesen hat, drängten aber gerade auch anarchistische Aktionen Ende des 19. Jahrhunderts die an sich progressive SPD in eine legalistische Rolle, die sie auch in der Novemberrevolution und darüber hinaus spielen sollte:

> The anarchists played a role in forcing the Social Democratic Party into supporting a policy of parliamentarism that it would continue to follow down to the outbreak of World War I; a policy which concentrated on capturing as many seats as possible in the Reichstag. [...] The Social Democratic Party had to adhere to this policy of parliamentarianism – the only legal avenue open to them. To have done otherwise would have been to indicate that they were tainted with anarchism, as Bismarck and other public officials proclaimed them to be.[1028]

Dieser „Teufelskreis“, wie es Eberhard Kolb nennt, schloß sich also nicht erst 1918, wo die Aktivitäten der äußersten Linken, z.B. des Spartakusbundes, die sozialdemokratischen Volksbeauftragten „nach rechts“ trieben, um noch einmal Kolb zu zitieren[1029]. In Wirklichkeit hatte sich der politische circulus vitiosus nur eine Spiralwindung höher geschraubt. Die oben skizzierte Überlebensstrategie der Partei hatte sich in Friedrich Ebert so sehr verinnerlicht, daß er selbst beim revolutionären Griff nach der Macht – der Aufforderung an Max von Baden, die Regierungsgewalt zu übergeben – von Legalitätsskrupeln schier überwältigt wurde. Hagen Schulze kommentiert:

> Welch eine seltsame Verkehrung der Prinzipien: der prinzliche Reichskanzler, noch halb von Kaisers Gnaden, handelte im eigentlichen Sinne revolutionär, indem er sein Amt gegen Verfassung und Gesetz, ohne Zustimmung der Volksvertretung und gegen den Willen des noch einige Stunden amtierenden Kaisers dem Führer der deutschen Sozialdemokratie übertrug; Friedrich Ebert, der [...] Vorsitzende einer Partei, deren Wesen nach Bismarcks Diktum darin bestand, „daß sie staatliche Ordnung negiert“, weshalb sie sich mit „dem Staate im Kriegszustand“ befände, ließ sich nur widerstrebend die Macht aufbürden, und das nur, um die Kontinuität der Oktoberverfassung zu sichern, die Staatsgewalt zu stabilisieren und den Abschluß des Waffenstillstands zu ermöglichen.[1030]

Schon in der kurzen Erklärung Eberts nach Übernahme der Reichskanzlerschaft, nämlich die neue Regierung im Einvernehmen mit den Parteien zu bilden, lag allerdings die weitere Entwicklung

---

[1025] Ebd.

[1026] Wehler: Das deutsche Kaiserreich 1871-1918, S. 78ff. u. 195ff.

[1027] Ebd., S. 78; vgl. Kreuzer: Die Boheme, S. 361 u. Siegel: Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930.

[1028] Carlson: Anarchism in Germany, Bd. 1, S. 398; vgl. Fähnders: Anarchismus und Literatur.

[1029] Kolb: Die Weimarer Republik, S. 10.

[1030] Schulze: Weimar. Deutschland 1917-1933, S. 160f.

gleichsam vorbestimmt: „Den Arbeiter- und Soldatenräten als Trägern der revolutionären Bewegung war in dieser Konzeption keinerlei Beteiligung an der Lösung der Regierungsfrage und der Verfassungsprobleme zugedacht.“[1031] In den beiden geschilderten a-politischen Konstellationen liegt die gesamte politische Problematik nicht nur Carl Einsteins, sondern eines großen Teils der künstlerischen Avantgarde bzw. der jüngeren deutschen Intelligenzia begründet: zum einen die Verachtung einer politischen Opposition auf seiten der Sozialdemokratie aufgrund anarchistischer Einstellung, zum anderen die Abgabe der politischen Initiative an die nolens volens an die Macht gelangte Sozialdemokratie infolge des Versagens des Räteprinzips. Damit blieben vor und nach dem Kriege, in zwei entscheidenden Phasen der deutschen Geschichte, Avantgarde und Intelligenzia am politischen Geschehen unbeteiligt bzw. davon ausgeschlossen. Peter Gay hat das Phänomen auf die Formel gebracht: „the outsider as insider“ und als typisch für die Kultur der Weimarer Republik aufgezeigt[1032]. Das stand schon im „BEB II“-Konvolut: „alle eigentlich outsider, also überreste, wenn auch kühne[,] der boheme. diese, traurige anarchisten.“ (B II, 37) Ich werde noch aufzuzeigen haben, wie Einstein und mit ihm die Avantgarde in den zwanziger Jahren als Ersatz für Politik und Rationalität – beides zusammen ist für Einstein typisch sozialdemokratisch – in esoterische (surrealistische) Ästhetik und kollektivistische Mythologie auswichen und wie Einsteins letzte Hoffnung auf ein elementares politisches Leben in Spanien verloren ging.

In der Ablehnung der Sozialdemokratie wußten sich Franz Pfemfert und Carl Einstein ohne Zweifel einig[1033]. Es ist sowohl auf Einsteins Pamphlet von 1914 zu verweisen als auch auf Pfemferts Zusammenstellung einiger antisozialdemokratischer „Aktions“-Artikel im „Aktionsbuch“ von 1917 – die natürlich trotz der Kriegszensur politischen Schrifttums erscheinen konnten: „Die deutsche Sozialdemokratie. Auf dem Weg zu ihrem Zusammenbruch“[1034]. War die Opposition gegen die Opposition wenigstens mit einer konkreten Feindbild verknüpft, eben der SPD, so fehlt einer positiven Einstellung jeglicher organisatorische Zusammenhang und programmatische Kern. Andrew R. Carlson schreibt zurecht:

> It is a mistake to think of the anarchist movement in Germany as a single coherent movement which exerted a continuing force. Anarchists in Germany covered the entire spectrum of anarchist thought: from highly individualistic to communistic anarchists.[1035]

Das anarchistische Element kann im seltensten Fall in Reinkultur nachgewiesen werden, es ist von anderen Ismen – wie z.B. dem Vitalismus – mitunter kaum zu scheiden, und nimmt man die Oppositionshaltung gegen das Bürgertum und dessen (parlamentarische) Opposition zusammen, so eignen dem gesamten Aktivismus gewiß anarchistische Züge, behauptete man sich doch immer in einem quasi herrschaftsfreien Raum. Erst die „Politisierung des Unpolitischen“[1036] im Weltkrieg zerstörte für viele diese oppositionelle Illusion. Bei alledem war ja der Hauptteil einer Opposition gegen den bürgerlichen status quo ohnehin ästhetisch besetzt. Die Kunst legitimierte sich selbst als Protesthaltung. In diesem Sinne etwa schreibt Paul Hatvani 1917: „Der Expressionismus *ist* eine Revolution [...].“[1037] Damit gerät allerdings die gesellschaftliche Funktion der Avantgarde in eine

---

[1031] Kolb u. Rürup: Der Zentralrat der deutschen sozialistischen Republik, S. XIII.
[1032] Vgl. Gay: Weimar Culture.
[1033] Vgl. Peter: Literarische Intelligenz und Klassenkampf, S. 29f.
[1034] Pfemfert (Hg.): Das Aktionsbuch, S. 151-163 u.ö.
[1035] Carlson: Anarchism in Germany, Bd. 1, S. 6.
[1036] Vgl. Hausenstein: Die Politisierung der Unpolitischen.
[1037] Hatvani: Versuch über den Expressionismus, in: Ich schneide die Zeit aus, hg. v. Raabe, S. 273,

bemerkenswerte Nachbarschaft zur konventionellen Kunst, zur Kunst überhaupt, denn Thomas Mann hat so Unrecht wohl nicht, wenn er schreibt:

> Die inneren Dinge sind nicht einfach: Ich, der Bürger, bin im Grunde mehr Zigeuner, als der geistige Politiker, und dieser ästhetizistischer als ich, der Ästhet, – wie denn Heinrichs „Untertan“ ein eminent ästhetizistisches Werk ist, wenn auch auf eine negative Art.[1038]

Direkte Zeugnisse von der Existenz oder auch nur einer Latenz des Rätegedankens beim frühen Carl Einstein fehlen, und man kann keineswegs die Veröffentlichung von einigen Kropotkin- oder Bakunin-Texten in der „Aktion“ als Dokumente seines politischen Bewußtseins werten. Die Sofortigkeit, mit der Franz Pfemfert nach dem Ende der Kriegszensur mit der Forderung „Alle Macht den Räten!“[1039] hervortrat, entspricht zwar der anarchistischen Spontaneität, mit der sich Carl Einstein ganz offensichtlich im Brüsseler Soldatenrat beteiligte und mit der er den „Abgrund, welcher bei den meisten Menschen das *Überlegen* vom *Handeln*, das *Denken* vom *Wollen* [...] trennt“[1040], überwindet. Während Pfemferts Entwicklung jedoch konsequent und durchweg bewußt erfolgte: von der ästhetischen Opposition der frühen „Aktions“-Zeit bis zum dezidierten Pazifismus 1914, vom Kampf gegen Militarismus und Zensur (Kunst als Ersatz für politische Opposition) bis zur offenen Agitation für die Rätedemokratie 1918ff., zeigt Einsteins Weg – verglichen damit – einige Widersprüche.

Die Anfälligkeit gegenüber dem „Geist von 1914“ gerade bei ihm, der zum engeren Kreis um Pfemfert zählte, habe ich bereits mit Verwunderung konstatiert. Pfemfert kann diesen Schritt nicht gebilligt haben[1041], von dem er als Schwager Einsteins wohl erfahren haben dürfte. Dennoch publiziert die „Aktion“ weiterhin Einstein-Texte, legt der Aktions-Verlag sogar Einsteins „Bebuquin“ zum zweiten Mal auf. Es ist nicht recht ersichtlich, warum sich Einstein von seinen Gedichten sowohl in einem Brief an seine Frau – „Die Gedichte sagen gar nichts von meinen Arbeiten“ (CEA) – als auch in einem offenen Brief an Pfemfert distanziert: „Ich danke Ihnen, daß sie eine kurze Arbeit von mir veröffentlichen [„Der Leib des Armen“; W 1, 405ff.]. Ich schätze sie nicht, was niemanden angeht.“ (W 1, 420) Die in Frage gestellten Gedichte erscheinen als typisch Einsteinsche Lyrik, z.B. das ohne Zweifel kriegskritische „Tötlicher Baum“ (W 1, 401f.), Lyrik, wie er sie auch später noch im „Entwurf einer Landschaft“ (W 3, 58ff.) pflegt – und die in ihrer lexikalischen Dynamisierung am ehesten noch an die „Wortkunst“ August Stramms erinnert[1042].

Bei aller Verbindlichkeit – „In Ihrem Aktionsbuch veröffentlicht zu sein, verpflichtet mich.“ (W 1, 420) – enthält Einsteins Brief aber auch eine deutliche Distanzierung von namentlich nicht benannten (allen?) Beiträgern zum „Aktionsbuch“:

> Mögen sich Ihre Mitarbeiter vor flinker Terminologie bewahren. Daß die pathetische Terminologie – unwahrhafte Phrasen eines voreiligen sozialen Kriminalfilms sie nicht verrate. Denn sie haben noch nicht das Unmittelbare gefressen. (W 1, 420)

Es wäre müßig, das Inhaltsverzeichnis nach Einsteins Geschmacksideal durchzusehen. In der Quintessenz geht Einsteins Botschaft offenbar darauf hinaus, daß er – wie drei Jahre zuvor in der

---

Hervorheb. Kf.

1038 Th. Mann: Notizbuch 10, zit. in: de Mendelssohn: Der Zauberer, S. 979.

1039 Vgl. Halliday: Karl Kraus, Franz Pfemfert, and the First World War, S. 220.

1040 Kropotkin: Der Geist der Empörung, in: Worte eines Rebellen, S. 155.

1041 Vgl. Kolinsky: Engagierter Expressionismus, S. 10f. u. 173.

1042 Vgl. Stramm: Alles ist Gedicht, S. 105ff. u. Die Dichtungen, S. 81ff.; vgl. auch Maier: Die Kriegslyrik August Stramms und das Problem der expressionistischen Abstraktion u. Jordan: Zum Verhältnis traditioneller und innovativer Elemente in der Kriegslyrik August Stramms.

Rubiner-Polemik – nicht bereit ist, ästhetische Prinzipien für politische Zwecke zu opfern. Bemerkenswerterweise ist dieser Brief die letzte Veröffentlichung Einsteins in der „Aktion".

Der erste Jahrgang der „Neuen Blätter für Kunst und Dichtung" (Mai 1918 – März 1919), einer Zeitschrift also, die einen ästhetischen – an George gemahnenden – Rigorismus schon im Titel führt, bringt erst die nächste Zeitschriftenveröffentlichung Einsteins: „Unverbindliches Schreiben" (W 1, 487ff.), ebenfalls ein offener Brief, dessen Adressat aber wiederum ungenannt bleibt. Dieses Pamphlet (ich gehe noch auf seinen Inhalt ein) druckt Einstein ein zweites Mal im „Europa-Almanach" ab (EA, 114ff.), 1925, also sieben Jahre später bzw. – wenn die explizite Angabe des Autors hier stimmt – zehn Jahre nach seiner Entstehung; es muß also eine tiefgründige Bedeutung besessen haben. Gewiß spricht einiges für seine Zugehörigkeit zur ersten Schaffensphase: die Demokratiekritik, der Revoltebegriff, der Begriff der Sünde, dem noch breiter Raum gegeben wird. Daß der Text aus dem Jahr 1915 stammen soll, scheint indessen nur die lectio difficilior für eine Interpretationshypothese, daß es nämlich zu diesem Zeitpunkt schon zwischen Pfemfert und Einstein zu einem Bruch gekommen war. Fast ausschließlich hatte ja Einstein seit der Gründung der „Aktion" bei Franz Pfemfert veröffentlicht. Wem anders als ihm hätte er 1915 folgende Zeilen schreiben können oder sollen:

> Sie gewöhnen sich, scheu, ängstlich, mißverstanden, die Allüren einer antiquierten französischen Revolution an. Sie haben Gesinnung. Warum sollte ich sie Ihnen glauben, der sie am Armen ein Honorar (nicht genug, den Druck zu bezahlen) herausschlagen? Sie prassen am (gütigen, mißbrauchten) Armen. Am Schluß meinen Sie, immer alles sei gut, weil Sie sich zu Ende doch reimen. Sie lassen den Armen siegen, Sie führen, Sie verteilen Gaslicht. Was, Zuhälter des verlegerisch ausgebeuteten Armen, hätten Sie bewiesen? Sie haben ihre zu billige Tinte in Geld umgesetzt. Rühren Sie nicht an den Ihnen glücklicherweise Entfernten. (W 1, 488)

Das ist ohne Zweifel hart und entspricht keineswegs dem freundlichen Bild, das nicht nur Franz Jung – trotz mancher kritischer Beitöne – von Pfemfert zeichnet: „Er war immer zu sprechen und für jeden, von früh morgens bis spät in der Nacht. Die Tür war für jeden Besucher offen."[1043] „Die Aktion" zahlte bekanntlich keine Honorare (wohl nicht die einzige Zeitschrift); und daß Einstein in diesem Punkte etwas sensibel war, beweist seine nachdrückliche Forderung an Karl Kraus (vgl. W 1, 402), den nicht autorisierten Abdruck eines seiner Gedichte zu bezahlen. Statt Satire gegen Satire zu wenden, beruft sich Einstein dabei – kühl – aufs Geschäftliche. Freilich – Pfemfert bereicherte sich wahrlich nicht. Die Zuweisung ist nicht restlos überzeugend.

Einstein taucht als Autor in der „Aktion" allerdings auch nicht wieder auf, als er für kurze Zeit politisch im selben Lager steht wie Pfemfert, bei der Spartakusgruppe. Dagegen kann der Einstein in Brüssel doch ideologisch einigermaßen nahestehende Carl Sternheim seine Kommentare zur deutschen Revolution – die so gar nicht auf Pfemferts Linie lagen – in der „Aktion" weiterhin publizieren[1044]. Einstein dagegen veröffentlichte in Wieland Herzfeldes „Pleite", bis er nach deren Verbot eine eigene Zeitschrift, „Der blutige Ernst", gründete, die er zusammen mit George Grosz herausgab. Dieser Verlagswechsel *weg von der* „Aktion" scheint ebenso signifikant wie der Ausstieg aus den Fin de siècle-Zeitschriften Franz Bleis *hin zur* „Aktion". Einstein hat seinem früheren Mentor zwar ebensowenig ein literarisches Denkmal gesetzt wie Franz Pfemfert – mit Ausnahme eines offenen Briefes (in beiden Fällen) und einer Widmung (im Falle Bleis) –, allerdings liegen auch aus der Zeit der früheren Berliner Bohème kaum autobiographische Texte vor. „Bebuquin" und das „Laurenz"-Fragment sind diesbezüglich fast völlig in den Bereich der Fiktion verschoben. Das „BEB

[1043] Jung: Über Franz Pfemfert und die Aktion, in: Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen, hg. v. Raabe, S. 127.

[1044] Vgl. Peter: Literarische Intelligenz und Klassenkampf, S. 83ff.

II“-Projekt klammert diese Zeit bis auf wenige Angaben aus. Allerdings handeln zahlreiche, zum Teil auch maschinenschriftlich ausgearbeitete Texte von der Berliner Revolution, „mit der BEB mitgeht“, wie es in Mappe 35 (AWE, 21) heißt.

Ich komme auf die Bedeutung des autobiographischen Projekts im Kontext des Spätwerks noch ausführlich zu sprechen, aus dem heraus erst seine Komposition, seine Bedeutungsstruktur im ganzen ersichtlich werden. Es geht hier nur um die Frage, ob sich hinter der Gestalt des Tribuns (die mehr als 30 Mal auftaucht) nicht (auch) Franz Pfemfert verbirgt. Die Frage muß gestellt werden, selbst wenn sie beim Stand der Forschung, der Quellenlage insbesondere, nicht definitiv beantwortet werden kann – dies gleich vorweg gesagt. Pfemferts überragende Bedeutung nicht nur für den deutschen Expressionismus, sondern auch für die europäische Avantgarde, ja den europäischen Humanismus, fordert, jeder möglichen Spur seiner Wirkung im Werk Einsteins nachzugehen, eben weil diesem – wie schon zu sehen war: spannungsreichen – Verhältnis gleichfalls mehr als biographische Bedeutung zukommt. Ich insistiere um so mehr, als eine Max Beckmann-Graphik aus dem Zyklus „Die Hölle“ vorliegt, betitelt „Die Ideologen“ und datiert 1919, auf der Carl Einstein zusammen mit einem „Wortführer“ abgebildet ist, zu dem wiederum Pfemfert einige Charakterzüge beigesteuert haben könnte.

Die dramatis personae in BEBs Vita – um so die Mischung von „Dichtung“ und „Wahrheit“ zu bezeichnen[1045] – sind im chronologischen Bereich der Kindheit zumeist mit richtigem Namen benannt, im Kontext der Revolution und des Exils dagegen ist ihre Identität vorwiegend verschlüsselt. In beiden Großbereichen „bis 1900“ (allenfalls bis 1906) und „ab 1918/19“ – die Zwischenzeit von der Niederschrift des „Bebuquin“ bis zur Brüsseler Zeit bleibt merkwürdigerweise ausgespart – finden sich allerdings vereinzelt Personenlisten oder Namensnennungen, die nicht bzw. noch nicht in die Schilderung eingearbeitet sind: Eigennamen meist von Künstlern und Verlegern, auch von Politikern: u.a. Karl Liebknecht (B II, 32) und Georg Ledebour (B II, 2), vor allem auch Rudolf Breitscheid (AWE, 23). Der Name Pfemfert fehlt, soweit man einen Überblick über das Material zur Zeit überhaupt gewinnen kann. Aber wen anders als Pfemfert kann Einstein im Auge gehabt haben, wenn er schreibt: „BEB dekoriert nachts in berlin schaufenster. hier lernt er auch anna kennen. lina und der tribun kommen nachts vorbei. schauen herein. er macht den mannequin.“ (B II, 9; handschr. B II, 3) Heide Oehm hat merkwürdigerweise vermutet, daß sich hinter dem Tribun niemand anders als André Breton verberge[1046]; aber in der Tat heißt es auch: „der tribun, ein Breton – versucht alles. BEB dazu außerstande ist immer der erste, aber der geopferte.“ (B II, 38) Einstein identifiziert indessen niemals die Figur des Tribuns mit einem Eigennamen – es sei denn im Kindheitsbereich mit dem Namen des Schulkameraden Hau (B II, 22, 24, 26), der allerdings auch nicht nachzuweisen ist[1047]. Einstein sieht im Tribun einen zeitgenössischen – und durchaus wie BEB selber: pluralen – Typ: „type Breton“ (AWE, 25) formuliert er an anderer Stelle. So darf nicht verwundern, daß der Tribun sowohl in Karlsruhe als auch in Berlin und in Paris auftritt. Mehrfach finden sich Schemata zu Figurenkonstellationen, in denen der Tribun in ein kontrastives oder kommunikatives Verhältnis zu wechselnden anderen Personen gesetzt wird, und jedesmal kehrt er eine andere Seite hervor, z.B. die „Bardenseite“ (B II, 35). Der Tribun wird in der Beziehung zu BEB einmal als „Freund“ (B II, 34), dann wieder als „Verräter“ (B II, 35) bezeichnet. Der Tribun entfaltet auch erotische Aktivitäten, zum Teil in Konkurrenz zu BEB, zum Teil übernimmt er die „abgelegten Frauen“ (B II, 39) BEBs. Die

[1045] Vgl. Kiefer: „BEB II“ – Ein Phantombild u. Nef: Carl Einstein. Wahrheit und Dichtung ohne Instanz.

[1046] Vgl. Oehm: Carl Einstein: Leben und Werk im Exil, S. 45f.

[1047] Vgl. Quellen im General-Landesarchiv Karlsruhe, GLA 235, Nr. 17556. u. Schmidt-Bergmann: Carl Einstein und Karlsruhe, S. 8.

Figur ist aber dominant, wie ihr „sprechender Name“ nahelegt, dem Aktionsfeld Revolution, Aufruhr, Verschwörung, Kollektiv, Führertum zugeordnet. Der Tribun war auch im Gefängnis (B II, 16, 32). In einigen Punkten scheint er der SPD nahezustehen:

> BEB will im handeln die ihm furchtbare kritik verlieren. nach dem mißglückten aufstand steckt er noch viel tiefer darin. der tribun hingegen steigt an diesem mißglückten aufstand BEBs eben hoch. der tribun quatscht in dem faulen idealistischen ton, während BEB in eine noch sadistischere analyse zurückfällt, tönt der tribun von synthese, aufstieg usw. er verdreht die kommunistische terminologie, die er bei BEB gelernt hat, in ein idealistisch demagogisches geschwätz. (B II, 27)

Einstein subsumiert unter „Tribun“ Verhaltensweisen, die ihm bei allen mit Kunst und Politik Befaßten nicht genehm scheinen: Er wendet sich gegen die, die der Politik zuliebe ästhetische Kompromisse eingehen bzw. sich als Künstler kompromittieren – die „Kokotten der Revolution“ (AWE, 25) – und gegen die, die die Kunst der Politik wegen aufgeben und „Berufsrevolutionäre“ werden (B II, 18).

Nun zu der eingangs des Kapitels erwähnten Beckmann-Graphik. Abgebildet ist ein von einem Ofenrohr (rechts) durchzogenes Hinterzimmer, das man – auch einem „Vorbild“ Ludwig Meidners zufolge – als das einer „Kneipe“ identifiziert[1048], das aber auch auf das Redaktionsbüro der „Aktion“ verweisen könnte. Franz Jung beschreibt dieses nämlich wie folgt:

> Er [Pfemfert] wohnte in der Nassauischen Straße im Wilmersdorfviertel in Berlin in einem Hinterhaus im vierten Stock. Dort war eine Art Arbeitszimmer, und Pfemfert saß hinter einem Tisch vor einem Berg von Briefen und Manuskripten, die Zigarrenkiste mit dem Tabak vor sich, aus dem er sich ständig die Zigaretten stopfte.[1049]

Gewiß fehlen hier die von Jung aufgeführten Accessoires, dennoch werden die Winkel-Ideologen durch die um den zentralen Tisch versammelten Personen als dem „Aktions“-Kreis zugehörig oder nahestehend ausgewiesen. Mit Sicherheit zu erkennen sind Carl Einstein rechts neben der Rednerfigur (dem „Tribun“?) und an der linken unteren Tischkante Max Herrmann-Neiße. Letzterer war mißgestaltet, daher leicht zu erkennen. Physiognomie, Blick und lässig aufgestützter Kopf typisieren Carl Sternheims Künstlerpose (auf gekipptem Stuhl links)[1050]. Auch die weibliche Figur, vorne rechts in meditativer Haltung und mit einem markanten Kreuzsymbol auf der Brust versehen, ist eindeutig zu identifizieren: als Aga von Hagen, Einsteins Gefährtin seit Brüssel, wie wir wissen[1051]. Die mitdiskutierende, krausköpfige und fremdartig ausstaffierte Figur links am Tisch (Ohrring, „jüdisches“ Profil) könnte auf Ludwig Rubiner verweisen oder auf René Schickele; allerdings fehlt auch hier das letzte stichhaltige Argument. Problematisch vor allem die Identifizierung des Paares an der hinteren Tischkante, von denen er als Wortführer die Versammlung beherrscht, sie dagegen andächtig lauscht (geschlossene Augen, zum Ohr gehobene Hand)[1052]. Obwohl Pfemfert nie einen solchen Revoluzzer-Bart trug wie hier abgebildet, könnte vor allem die relativ scharf profilierte Nase auf ihn hinweisen,

---

1048 Vgl. Dückers: Max Beckmann [Katalog], S. 94 u. Buenger: Max Beckmann’s „Ideologues“: Some Forgotten Faces, S. 455, Abb. 2; der Bildtitel Meidners lautet: „Boheme bei W. Z.“ [Willi Zieroth], entstanden 1915, als Lithographie veröffentlicht 1918.

1049 Jung: Über Franz Pfemfert und die Aktion, in: Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen, hg. v. Raabe, S. 127.

1050 Vgl. Abb. in: Expressionismus [Katalog], S. 176/177.

1051 Vgl. Dückers: Max Beckmann [Katalog], S. 70, Anm. 41 u. Buenger: Max Beckmann’s „Ideologues“: Some Forgotten Faces, S. 455 (mit Abb.).

1052 Vgl. Dückers: ebd., S. 94.

eine Nase, die sich aber auch bei dem Matrosen auf der Graphik „Das patriotische Lied“[1053] (rechts unten) findet. Allerdings trug Heinrich Mann Bart (aber keinen solchen) und könnte auch eine entsprechende Vorbild-Funktion erfüllen – das ist die These von Barbara C. Buenger[1054]; aber weder erlebte er die Revolution in Berlin, noch bekannte er sich ideologisch konsequent zu ihr[1055]. Alexander Dückers hingegen glaubt, die Rednerfigur an zwei Skizzen Beckmanns von Paul Levi anlehnen zu können[1056]; in der Tat, die rhetorische Gestik, auch die Nase von Skizze und Graphik entsprechen sich. Der bedeutende Paul Levi besaß auch durchaus Züge eines Tribuns. Indessen gibt es doch eine ziemlich manifeste Bildreferenz auf Franz Pfemfert hin. Nach dem Zeugnis Claire Jungs fehlten Franz Pfemfert an der linken Hand „am Zeige- und Mittelfinger die ersten Glieder“[1057], die ihm bei seiner Ausbildung als Buchdrucker abgerissen worden waren. Nun scheinen zwar alle Finger des porträtierten Wortführers mißgebildet, und insbesondere die Fingerkuppen der *rechten* Hand fehlen (an der linken erkennt man immerhin Fingernägel), aber gerade die eventuelle Übersteigerung, die „mangelndes Fingerspitzengefühl“ symbolisieren könnte – ein nicht unübliches Darstellungsverfahren Beckmanns –, schließt eine Identifizierung der Figur als Franz Pfemfert nicht aus. Die weibliche Figur neben ihm wäre dann eventuell Alexandra Ramm, seine „Kameradin“[1058] – wie er sie selber nennt – und einzige Stütze bei der Redaktionsarbeit[1059]. Buenger führt aber auch gute Gründe an, die auf Annette Kolb hindeuten[1060]. Auch wenn in Beckmanns Zyklus sehr viele Personen zu identifizieren sind – so etwa der Kreis um den Verleger Paul Cassirer in „Die Enttäuschten II“[1061] – und daher auch die Ideologen erkennbar sein müßten, scheint es nicht ausgeschlossen, daß sich in Beckmanns alptraumartigen „walk through the hell of postwar Berlin“[1062] die Realitäten mischen: „[...] thus a dream image combines the face of one person, the dress of another, the name of a third, and the voice of a fourth.“[1063] Noch eine Anmerkung zum Einstein-Bild im Bild: Dückers hebt auf der „Augenlosigkeit“ des Brillenträgers ab; hier werde „das geflügelte Wort ‘Augen haben und nicht sehen, Ohren haben und nicht hören’ lebendig“[1064]. In der Tat setzt sich der Künstler, also Beckmann, von der „Aktions“-Runde kritisch ab, indem sein Profil quasi als Kontrapunkt zur Rednerfigur ins untere Drittel zentriert erscheint. Während der Tribun spricht, hält sich der Künstler – nachdenklich

---

1053 Abb. ebd., S. 103.

1054 Vgl. Buenger: Max Beckmann’s „Ideologues“: Some Forgotten Faces, SS. 458, 460 (mit Abb.), 464; vgl. auch Pfemfert: Vom Kompromiß, in: Ich schneide die Zeit aus, hg. v. Raabe, S. 104 u. Flake: Von der jüngsten Literatur, in: Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung, hg. v. Raabe, S. 56: „Der Vater der deutschen intellektuellen Literatur ist Heinrich Mann.“

1055 Vgl. Haupt: Heinrich Mann, S. 75 u. Geißler: Heinrich Mann und die Novemberrevolution in Deutschland.

1056 Vgl. Dückers: Max Beckmann [Katalog], S. 92 (mit Abb.).

1057 C. Jung: Erinnerung an Georg Heym und seine Freunde, in: Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen, hg. v. Raabe, S. 50; vgl. auch Abb. in Expressionismus [Katalog], S. 128/129 u. die Lithographie von Felixmüller in: Raabe: Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus, S. 373, wo Pfemfert zwei Fingerglieder – allerdings am kleinen Finger und Ringfinger der rechten Hand – zu fehlen scheinen. Auch bei fehlender Präzision der Wiedergabe scheint demnach das Pfemfertsche Handicap portraitrelevant.

1058 Pfemfert: zit. in: Raabe: Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus, S. 373.

1059 Vgl. Jung: Über Franz Pfemfert und die Aktion, in: Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen, hg. v. Raabe, S. 127.

1060 Vgl. Buenger: Max Beckmann’s „Ideologues“: Some Forgotten Faces, S. 458 u. 453.

1061 Vgl. ebd., S. 457.

1062 Ebd., S. 470.

1063 Silverman: The Subject of Semiotics, S. 89.

1064 Vgl. Dückers. Max Beckmann [Katalog], S. 4 mit Hinweis auf Jes. 6, 9f. u. Matth. 13, 13f., in: Luther: Die gantze Heilige Schrift, Bd. 2, S. 1182 bzw. S. 1991.

oder fassungslos? – die Hand vor den Mund. Damit begänne eigentlich die Beckmann-Interpretation selbst, die ich allerdings nicht weiter verfolgen will.

Für die Einstein-Forschung sind lediglich zwei Punkte interessant: Ist die Bildinformation authentisch, und wenn ja: für welchen Zeitraum gilt sie? Anders gefragt: wann entstand das Bild? Und vorausgesetzt, unsere Identifizierung des Tribuns als Pfemfert ist stimmig, was hat Einstein zu diesem Zeitpunkt noch „an seinem Tisch“ zu schaffen? Die Integration seiner Figur scheint ja zumindest problematisch: er hält sich angestrengt an der Tischkante fest. Gewiß verfügte Beckmann über Insider-Kenntnis der in Frage stehenden Gruppe, er ist auch mit Einstein in den frühen zwanziger Jahren gut befreundet. Beckmann reagiert mit den Bildern seines Zyklus unmittelbar auf das politische Zeitgeschehen, wie z.B. im Falle der Ermordung Rosa Luxemburgs oder Kurt Eisners[1065]. Allerdings gibt es hier im Bild keine unmittelbare Zeitreferenz. Lediglich scheint die oben genannte „Bohème“-Graphik Meidners politisiert oder ideologisiert – wie schon Beckmanns Titel belegt. Die Situation wirkt „gespannt“, gleichsam in der Schwebe. Dem Redner stehen Schweißperlen auf der Stirn, er versucht zu indoktrinieren, ja zu beschwören; auf die problematische Figur Einstein habe ich schon verwiesen. Möglicherweise leistet der Schickele/Rubiner-Typ engagierten Widerspruch. Man wüßte sehr viel mehr über Beckmanns Bild, wenn bezüglich dieses Opponenten Klarheit herrschte. Die „Ideologen“ scheinen jedenfalls unter sich zerstritten – Pazifisten gegen Sozialisten oder Kommunisten? –, und es scheint ihnen auch eine Einsicht zu fehlen, die Beckmann als sich im Bildzentrum selbst thematisierender Künstler allein für sich beansprucht. Wenn daher Einstein noch rechtens im Kreise der „Aktion“ gezeigt wird, so dürfte eine Wende unmittelbar bevorstehen. Das Scheitern der Revolution wird offenbar auf Uneinigkeit und mangelnde Qualifikation ihrer Wortführer zurückgeführt.

2.2.3.4. Räteidee und Revolution

Über Carl Einsteins Rolle im Brüsseler Soldatenrat weiß man ein wenig mehr als über sein soldatisches Schicksal oder seine administrativen Aktivitäten ab Frühjahr 1916. Dank seiner exponierten Rolle wird er im Brüsseler November verschiedentlich von Augenzeugen wahrgenommen, auf deren Zeugnis wir uns stützen können, ja müssen, denn überraschenderweise gibt es keinen einzigen Einstein-Text, der auf diese außerordentlich wichtige Phase seiner Politisierung direkt Bezug nimmt, auch nicht einen einzigen Satz im „BEB II“-Konvolut. Der relativ erfolgreiche Brüsseler Umsturz scheint in Einsteins Bewußtsein ganz und gar von der gescheiterten Novemberrevolution in Berlin absorbiert oder verdrängt, zumindest was seine textuelle Repräsentanz anbelangt. Ein vielleicht noch Ende 1918 erschienener „Bericht des Vollzugsausschusses des Zentral-Soldaten-Rates in Brüssel“ über die „Revolution in Brüssel“ gilt allerdings als „wahrscheinlich von Einstein“ verfaßt[1066]. Noch wahrscheinlicher ist, daß Einstein einen Entwurf vorlegte, der zum Teil für die Veröffentlichung verwendet wurde. Der Text ist aber nicht einmal von ihm mitunterzeichnet, sondern von den fünf Mitgliedern des genannten Vollzugsausschusses. Wer für seine Veröffentlichung (Neukölln - Berlin) verantwortlich ist, weiß man nicht. Man glaubt, in der Parataktik der Satzreihen, der Drastik und zugleich Vagheit des Stils Einstein herauszuhören bzw. herauszulesen, vor allem in

[1065] Vgl. Dückers: ebd., Abb., S. 87.
[1066] Ihrig: Vita Carl Einstein, S. 83 u. Penkert: Carl Einstein, S. 82, Anm. 14.

den Schilderungen der revolutionären Stimmung[1067]. Zum Dr. Einstein „promoviert" – was indes auf seine prekäre Rolle als Intellektueller hinweist –, wurde er in die Pressekommission, das vierte Organ des Soldatenrats – neben Sicherheits-, Verkehrs- und Verpflegungskommission – gewählt bzw. abgeordnet. Daß er der mit dem eingangs des Berichts erwähnten Schriftsteller („angeblich Anhänger der Spartakusgruppe"), der schon am Sonnabend, den 9. November, zusammen mit fünf anderen Personen agitatorische Reden gehalten hatte (Freigabe der politischen Gefangenen, Ausgabe von Waffen an die Soldaten zum Schutze gegen Franctireurs), identisch ist, darf vermutet werden; man vergleiche dazu auch den schon zitierten Bericht bezüglich des aus Berlin angereisten Sozialisten Einstein[1068].

Mehr noch als in der Pressekommission scheint Einstein seit dem 12. November als diplomatischer Vertreter des Brüsseler Soldatenrats tätig geworden zu sein, denn die Redaktion von fünf Nummern des vom Soldatenrat beschlagnahmten „Belgischen Kurier" wird ausschließlich bzw. ausdrücklich von zwei anderen Personen, einem Pressekommissionsmitglied namens Heinig unter Mitarbeit eines gewissen Dillinger, geleistet, angeblich „Berufsjournalisten"[1069]. Über die Mitglieder des Soldatenrats liegen keinerlei Erkenntnisse vor: in der Regel besaßen aber engagierte Aktivisten wie sie Erfahrung in Gewerkschafts- oder Parteiarbeit (SPD). Die politische Tendenz der oben erwähnten Schrift kann in wenigen Zügen dargestellt werden. Indirekt mag dies zur Charakterisierung der Einsteinschen Rolle beitragen. Postuliert wird schon vom Titel her, aber auch im Text, daß es sich bei den Brüsseler Ereignissen um einen integralen Teil der *deutschen* Revolution handle[1070], obgleich von Momenten der Fraternisation zwischen belgischen Zivilisten und deutschen Soldaten[1071] und der Zusammenarbeit zwischen Soldatenrat und belgischen Institutionen berichtet wird, insbesondere der sozialistischen Partei[1072]. Klugerweise – wenn wohl auch mit Bedauern – ermutigt der Soldatenrat die belgischen Sozialisten nicht, die Republik auszurufen – was den sofortigen Einmarsch der Alliierten und zwangsläufig kriegerische Konflikte provoziert hätte. Die sozialen Unruhen, die die Proklamation des Waffenstillstandes auslöste, waren indessen nur zum geringsten Teil revolutionärer Natur. Die Sicherheitskommission hatte „gelegentlich noch ernstlich zu tun"[1073], wie es der anonyme Berichterstatter in durchaus Einsteinscher Manier ausdrückt und damit gewiß eine frontstadtspezifische, d.h. alltägliche Delinquenz bezeichnet. Zugleich wird aber ein ideologischer Zusammenhang mit der russischen Oktoberrevolution hergestellt: die Räte werden als „Sowjets" bezeichnet[1074], die neue deutsche Staatsform als „sozialistische Republik"[1075] verstanden. Gemessen an wenig später datierten Äußerungen Einsteins zum Internationalismus der Revolution muß schon in Brüssel eine leichte Enttäuschung oder Desillusionierung Einsteins konstatiert werden. Thea Sternheims Tagebuch berichtet am 15. November 1918 darüber:

> Mit Christine zur Stadt. Die Zeitungen: der deutsche Kaiser, der Kronprinz sind nach Holland geflohen, der bayerische König mit dem Kronprinz Rupprecht auf der Flucht. Gottes Gericht hebt an.

1067 Vgl. Die Revolution in Brüssel, S. 5 u.ö.

1068 Vgl. Vierset: Mes souvenirs sur l'occupation allemande en Belgique, S. 436.

1069 Vgl. Bertkau: Bericht über den Gang der Revolution in Brüssel und die Heimreise bis Düsseldorf, Quelle: Institut für Marxismus-Leninismus.

1070 Vgl. Die Revolution in Brüssel, S. 5 u. 29.

1071 Vgl. ebd., S. 7.

1072 Vgl. ebd., S. 21.

1073 Ebd., S. 12.

1074 Vgl. ebd., S. 7 u.ö.

1075 Ebd., S. 5 u. 16.

> Ich gehe in den Soldatenrat und finde Einstein. Der spricht mit mir, weil ich erwarte, daß Menschen miteinander sprechen. Ich lerne Dr. Freund und Nottebohm kennen. Der luxemburgische Gesandte verspricht mir (Gott sei gelobt) meinen Brief an Karl zu besorgen.
> Ich esse mit Einstein, in seinem Arbeitszimmer eingeschlossen. Er stellt sich mir unbedingt zur Verfügung. [...] am Nachmittag solle ich, [...] um in seinem Auto mit ihm nach Berlin zu fahren, zu ihm kommen. Ich bin sehr gerührt von solcher unerwarteten Freundschaftlichkeit, entscheide mich aber (unter welchem Einfluß) hier [in Belgien] zu bleiben. Und sage ihm schweren Herzens Lebewohl.[1076]

Die Nachrichtenübermittlung war wohl schwierig[1077], so daß für den Brüsseler Soldatenrat – und d.h. auch für Einstein – die Meinung entstehen konnte, die neue deutsche Staatsform sei in der Tat die einer sozialistischen Republik[1078] nach rätedemokratischem „sowjetischem" Muster. Nur aus dieser Perspektive konnte man sich in der Illusion wiegen, unmittelbar und spontan, und nicht nur in Stellvertretung einer neuen Regierung, zu handeln – undenkbar vor allem für Einstein, daß er sich schon in Brüssel der Konsequenzen (vielleicht sogar des genauen Sachverhalts) bewußt war, daß ein Vertreter der gehaßten Sozialdemokratie, einer Partei – und eben nicht des Volkes –, die Macht ergriffen hatte. Die Aktivität der Räte legitimiert sich dagegen quasi von selbst, da sie unmittelbar von der Basis her kommt. Utopisches Ziel war das Zusammenwachsen sämtlicher Räteinitiativen zu einer Selbstrepräsentanz des Volkes: einer „Volksregierung"[1079], wie der Bericht mehrfach betont. Die Selbstverständlichkeit, mit der der Brüsseler Soldatenrat der „neuen Regierung" am 1. Dezember 1918 Bericht erstattete – gemäß eines sich selbst gegebenen Auftrags[1080] –, antizipiert eine Revolution, die noch gar nicht stattgefunden hatte und „so" auch nicht stattfinden sollte. Es klingt nach Wunschdenken, wenn der Bericht mehrfach unterstreicht, daß es sich nicht nur um eine militärische, sondern um eine „politische Umwälzung"[1081] handle, ja um weit mehr: „Die Revolution in Brüssel war von besonderer Bedeutung. Es galt nicht nur revolutionäres Umgestalten, vielmehr Verwirklichung der Politik der neuen deutschen Republik."[1082] Der Brüsseler Bericht war indessen an eine Fiktion adressiert; er fiel in ein Machtvakuum, insofern die Zuständigkeit seiner Entgegennahme zwischen de facto regierenden Volksbeauftragen, beim Zusammentreten bereits entmachteten Rätekongreß oder noch zu wählender Nationalversammlung völlig im unklaren blieb; vielleicht daher seine Veröffentlichung überhaupt anstelle einer persönlichen Übergabe. Es mag auch sein, daß der Herausgeber (Einstein?) des Berichts – der ja nicht notwendigerweise publiziert werden mußte, ja entsprechend aller diplomatischen Usancen: nicht – das im Grunde unerwartete und unerwünschte Kräftespiel parteilich zu beeinflussen suchte. „Partei" meint hier Räteversammlung, die am 19. Dezember 1918 zum ersten Mal zusammentraf, aber schon zu diesem Zeitpunkt keine Regierungsbefugnisse mehr besaß. Diesem Faktum könnte der Bericht entgegenhalten:

> Das Zusammenarbeiten der Herren Gesandten [Spaniens, der Niederlande u.a.] und des Z.S.R. [Zentralen Soldatenrates] bedeutet Prinzipielles. Die Geschichte des Z.S.R. erweist deutlich, daß die fremden Regierungen den Z.S.R. als durchaus verhandlungsfähig betrachten. Dies geht aus den Tatsachen unwiderruflich hervor. Nur das neue Regime des Z.S.R., d.h. eine Macht der Versöhnung und der Offenheit, war verhandlungsfähig. Die Unkompromittierten haßte man nicht, sondern vertraute ihnen. Die

1076 Vgl. Thea Sternheim: Tagebuch, 15. November 1918, Quelle: DLA.
1077 Vgl. Die Revolution in Brüssel, S. 3.
1078 Vgl. ebd., S. 5.
1079 Ebd., S. 28.
1080 Vgl. ebd., S. 17.
1081 Ebd., S. 29.
1082 Ebd., S. 30.

> geschichtliche Tatsache besteht, daß die fremden Regierungen mit dem Z.S.R. verhandelten und damit ihn anerkannten.[1083]

Der Kompromittierungsvorwurf zielt ganz offensichtlich auf die SPD, die sich durch die Zeichnung der Kriegsanleihe um ihre internationale Glaubwürdigkeit gebracht hatte. Der Pragmatismus der in Brüssel verhandelnden Instanzen wird ohne Zweifel idealistisch verkannt, denn man hätte aus lokalen und nationalen Sicherheitsbedürfnissen mit jedem verhandelt. Pure Spekulation zudem, daß die Allierten mit einem rätedemokratischen Reich anders verfahren wären. Was ihre Kommunistenfurcht für Folgen gehabt hätte, ist nicht auszudenken. Auch in privaten Publikationen eines Vertreters des belgischen Comité national, etwa Albert Henrys über „Le ravitaillement de la Belgique pendant l'occupation allemande", tritt unverhüllt Deutschenhaß und Revanchismus zutage. Die Rolle des Zentralen Soldatenrats bei der Sicherstellung der Versorgung der Stadt Brüssel wird einfach verschwiegen – dies als Beleg für die Überschätzung einer diplomatischen „Anerkennung" des Soldatenrats seitens des Berichterstatters. Einsteins Rolle in der Berliner Revolution mußte notwendigerweise ephemer bleiben. Die Würfel waren längst gefallen, als er wohl Anfang Dezember zurückkehrte. Die politischen Gruppen, denen er sich anschloß – er bekennt sich selbst in einer lebensgefährlichen Situation als Mitglied der KPD, die aus dem Spartakusbund entstanden war und er wird von der bayerischen Polizei als „bekannter Spartakist"[1084] bezeichnet – „verpaßten" ihre Revolution. Vergeblich harrte man der revolutionären Spontaneität der Massen, doch der individuelle acte gratuit ließ sich nicht multiplizieren.

Nicht zustande kam auch eine Allianz mit Sowjetrußland, in der Einstein eine Chance sah, der „Katastrophe" des Friedensschlusses zu entgehen:

> Der Tag, da der Friede signiert werden soll, ist Katastrophe. Die schwerbewaffneten Korps werden die Macht nicht kampflos dem Proletariat überlassen. Sinnvolle Außenpolitik wird erst durch die Diktatur des Proletariats möglich und kann nur von dieser ausgeführt werden. Sie weist den Zusammenschluß mit Rußland und nur dieser kann uns existenzfähig machen. Industrie- und Agrarstaat werden sich ergänzen. Ohne die Eigenschaft unvermeidlicher Nationalität aufzugeben, werden beide Völker in Arbeitsgemeinschaft leben und die kommende Kontinentalpolitik gründen. (W 2, 56)

Mit der Orientierung an der Russischen Revolution hängt Einsteins dritte große Illusion zusammen: nämlich die einer proletarischen Revolution auch in Deutschland. Dabei ist die Möglichkeit einer derartigen Revolutionserwartung fast ebenso interessant wie die historische Analyse ihres Nicht-Eintreffens; ja sie ist für die Literatur- und Kunstgeschichte – oder die Bewußtseinsgeschichte – in ihrer utopischen oder ideologischen Funktion weitaus interessanter. Bezüglich Einsteins unmittelbarer Reaktion auf die Oktoberrevolution verfügen wir über eine einzige Quelle: einen Brief von 1917 an seine Frau wohl nach Abschluß des deutsch-russischen Waffenstillstandes:

> Die russische Revolution scheint hübsch weiterzugehen. Wunderbare Menschen. Da können sich alle verkriechen. Ihre Bundesgenossen werden vielleicht versuchen, später sich zu rächen. Denn Europäern ist nicht zu trauen, am wenigsten den Amerikanern. Am ersten Tag freuten sich die Belgier diebisch über die Revolution, jetzt schimpfen sie die Russen traitres, Leute, die ihre Pflicht nicht erfüllen, die Revolution sei durch deutsche Agenten gemacht etc. Es wäre möglich, daß die Russen dermaßen menschlich den Krieg erkennen, daß sie nicht mehr angreifen. Irgendwer bei ihnen wird natürlich eine Offensive provozieren. Dann werden ev[entuell] die Amerikaner die Russen ablösen, um mit Japan China aufteilen zu können. Wenn die Russen nur die Kraft hätten, die anderen Menschen zu lehren und die andern das Beispiel begriffen. In jedem Fall, gehen die Russen weiter, so muß man ihnen dankbar sein. Wir können dann in Rußland leben. (CEA)

[1083] Ebd., S. 25.

[1084] Vgl. Heißerer: Einsteins Verhaftung, S. 56 u. 71; vgl. auch Braun: Carl Einstein, S. 247f.

Über Einsteins Russophilie hat Hubertus Gaßner ausführlich gehandelt[1085], und es sei auch nochmals gesagt, daß Einsteins erste Frau Maria Ramm gebürtige Russin war. Daß eine Revolution jedwelcher Art auch immer, verbunden mit einem Friedensschluß, nicht nur für die kritische deutsche Intelligenz als Hoffnungsschimmer erscheinen mußte, versteht sich. Aus Einsteins Brief spricht indessen keinerlei konkretes Verständnis der Vorgänge. Zwischen seiner Menschlichkeits-Hypothese und Vorbild-Vision und seiner persönlichen Konsequenz – „Wir können dann in Rußland leben“ – klafft eine überdimensionale Rationalitätslücke. Gewiß handelt es sich um einen persönlichen Brief, nicht um eine politische Studie, aber auch Einsteins immer polemischer und scharfsichtiger werdende Publikationen des Jahres 1919 umgehen, ja tabuisieren geradezu – und paradoxerweise – einen essentiellen Faktor der russischen Revolution: die revolutionären Kader. Ebensowenig wie Einsteins treffende Kritik am Bürgertum nicht Kenntnis der Gegenseite, eben des Proletariats, verbürgt, so wenig schafft auch der fragwürdige „Materialismus“, der Einsteins Ausführungen und Stellungnahmen des Jahres 1919 prägt – von seinem Fortwirken ist noch zu handeln –, proletarisches Bewußtsein oder gar die Einsicht in revolutionäre Strategie. So mußte sich Einstein – wie zahlreiche andere Künstler und Intellektuelle – bereits hinsichtlich der politischen Qualifikation der Soldatenräte täuschen. Der revolutionäre „Massenimpuls“[1086], der zum Zusammenbruch zuerst der Heeresleitung und dann der Monarchie führte, war im Ansatz weder politisch motiviert noch proletarisch gesonnen. Ulrich Kluge schreibt: „Ursprünglich lag der Umsturzbewegung kein politische Programm zugrunde: Ihre Antriebskräfte waren Friedenssehnsucht, Ermattung und Empörung über den ‘Militarismus’“.[1087] Desgleichen erscheint die Vorbildwirkung der sowjetischen Oktoberrevolution relativ gering. Eberhard Kolb kennzeichnet das Verhältnis zwischen russischem Vorbild und deutscher Nachahmung wie folgt:

> Das Vorgehen der russischen Arbeiter und Soldaten veranlaßte die deutschen Matrosen, Arbeiter und Soldaten nicht zur Nachahmung dieses Beispiels, sondern erst nachdem aus ganz anderen Gründen als denen eines Willens zur Nachahmung des russischen Beispiels eine Aufstandsbewegung ausgebrochen war, griffen die Aufständischen zur Organisationsform der Räte [...].[1088]

Die revolutionäre Initiative ging weder in Deutschland noch in Belgien von der Arbeiterschaft aus. Die sich in den Räten spontan organisierenden Soldaten waren auch keine „Proletarier im Soldatenrock“[1089]; in einer bündigen Formulierung Ulrich Kluges war es vielmehr so: „Die ‘Kaserne’ revolutionierte die ‘Fabrik’.“[1090] Gerade die politische Gruppierung der USPD[1091], der Spartakus-bund bzw. die daraus am 30. Dezember 1918 hervorgegangene KPD, die am entschiedensten das Räteprinzip vertrat, befand sich in den Räten selber nur in der Minderheit. Der Antrag Ernst Däumigs auf dem ersten Rätekongreß, unter allen Umständen am Rätesystem als Grundlage der Verfassung einer deutschen sozialistischen Republik festzuhalten, wurde mit 344 zu 98 Stimmen abgelehnt. Weitere Details kann man sich hier ersparen[1092].

[1085] Vgl. Gassner: Einsteins Begegnungen und Auseinandersetzung mit der sowjetischen Avantgarde.
[1086] Kluge: Die deutsche Revolution 1918/1919, S. 58.
[1087] Ebd., S. 62.
[1088] Kolb: Rätewirklichkeit und Räte-Ideologie in der deutschen Revolution von 1918/19, S. 169.
[1089] Ebd., S. 140.
[1090] Kluge: Die deutsche Revolution 1918/1919, S. 54.
[1091] Vgl. Sheppard: Artists, Intellectuals and the USPD 1917-1922, S. 183.
[1092] Vgl. Kolb: Rätewirklichkeit und Räte-Ideologie in der deutschen Revolution von 1918/19, S. 175.

Die Frage ist nun, wie Einstein das Auseinanderklaffen von „Räterealität“ und „Räteideologie“ – um eine einschlägige Untersuchung von Eberhard Kolb zu zitieren[1093] – verarbeitet; denn daß er die Diskrepanz von Wunsch und Wirklichkeit irgendwie wahrgenommen hat, erscheint unzweifelhaft. Einstein erkennt jedoch – zum ersten – die Macht- und Mehrheitsverhältnisse, die eindeutig zugunsten der SPD ausgewiesen waren, nicht an. Stattdessen „verschiebt“ er seine Einsicht in den Vorwurf: „Revolution wurde verraten.“ (W 2, 13) Neben dieser „Dolchstoßlegende“ taucht das Motiv der „Schiebung“ in vielfältiger Variation auf, ja es wird ihm zum Codewort der Weimarer Republik schlechthin (AWE, 23). So berechtigt Einsteins kritische Beobachtungen zum Arrangement der alten und der neuen Gewalten auch sein mögen, so sehr verkennt er die Realitätskonstellation: Das deutsche Proletariat war eben nur zum geringsten Teil revolutionswillig oder revolutionierbar, man möge die Dinge drehen und wenden, wie man wolle. „Schulze“, den Einstein zum Patronym des deutschen Philisters oder Spießers – ganz in der Dekadenz-Tradition – ernennt, ist also nicht nur Repräsentant der bürgerlichen Klasse, sondern auch der Arbeiterschaft. Schulze ist in der Tat „die numerisch stärkste Internationale“ (W 2, 45) – über den Klassengegensatz hinweg. Nach dem definitiven Scheitern der Revolution entwickelt sich Einsteins Bürgerkritik notwendigerweise zu einer Deutschland-, ja Europakritik; davon später. Zum zweiten versucht Einstein – konsequenterweise – einer Resignation durch die Tat vorzubeugen, d.h. er versucht, die Verhältnisse revolutionär umzukehren. Er nimmt selber an den Kämpfen teil. Allerdings gibt es auch davon keine unmittelbaren Zeugnisse, es sei denn autobiographische Notizen im „BEB II“-Konvolut: „BEB versinkt in eine utopische Masse, die den Kampf verliert.“ (B II, 34) Die in die Schilderung der Berliner Revolution eingesprengten Realitätspartikel lassen den Schluß auf deren Authentizität und den Wirkungskreis Einsteins zu: Mehrfach äußert sich der Autor zum „Kampf um die Zeitungen, um das Vorwärtsgebäude“ (B II, 32). Am 24. Februar 1934 schreibt er als Erinnerung nieder: „BEB und Anna gehen zusammen ins zeitungsviertel. immer glaubt sie, er werde sich drücken.“ (B II, 35) Die Gestalt der Anna, die als proletarische Revolutionärin in Opposition zur hypererotischen Klara (= Aga von Hagen) steht, gehört wohl eher der Dichtung an als der biographischen Wahrheit. Angesichts der Stereotypie der Einsteinschen Frauennamen ist auch nicht anzunehmen, daß Anna der Vorname Anna Matschkes ist, wie der Deckname Rosa Luxemburgs lautete. BEB/Einstein scheint sich mehrfach in Lebensgefahr befunden zu haben: „man rief, rasch in die nebenstraßen. BEB blieb gelähmt stehen. eine kugel schlug in die wand neben ihm ein. glassplitter flogen um ihn her. [...] kameraden riefen ihn. er lief zu ihnen.“ (B II, 27) Ein Mitkämpfer, den Einstein Piele nennt, wird getroffen und sinkt tot auf ihn nieder, so aus der Erinnerung notiert am 30. Januar 1934 (B II, 29). An anderer Stelle heißt es: „von Nr. 16 friedrichstr. bis friedrichstr. 81 war laurenz [BEB] grauenhaft gealtert und er begriff, daß er einer vergangenen zeit angehörte, wo er sich für glänzende spitze und kühnste zukunft gehalten hatte.“ (B II, 27) Daß im Januar 1919 in der Friedrichstraße tatsächlich Kämpfe stattgefunden haben, bezeugt eine Fotopostkarte[1094]. An der Ecke Friedrichstraße (das Nummernschild ist leider nicht zu entziffern)/Kochstraße befand sich eine Barrikade. Die Kämpfe im Zeitungsviertel bzw. der sogenannte Spartakusaufstand[1095] begannen am 5. Januar 1919 mit der Besetzung des „Vorwärts“-Gebäudes und endeten am 12. Januar durch ihre blutige Niederschlagung durch Regierungstruppen, genauer gesagt: durch die von Noske angeworbenen Söldnertruppen.

1093 Vgl. ebd.

1094 Vgl. Die Novemberrevolution Berlin 1918/19 in zeitgenössischen Foto-Postkarten, S. 25.

1095 Vgl. Kolb: Die Weimarer Republik, S. 16 u. Badia: Les spartakistes u. ders.: Le Spartakisme.

Wilfried Ihrigs „Vita Carl Einstein" zufolge hält dieser am 15. Januar 1919, dem Tag der Ermordung Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts, beim Volksrat Karlsruhe einen Vortrag über den „Geist der Revolution"[1096]. Allerdings wird hier ein Dr. Norbert Einstein angekündigt, den der Bericht des Karlsruher Tageblatts vom 17. Januar 1919 als aus Frankfurt kommend oder stammend ausgibt. Selbst wenn man der Reportage erhebliche Deformationen eines eventuellen Einstein-Vortrags unterstellt bzw. zubilligt, so scheint dieser doch ideologisch und auch stilistisch autoruntypisch. Um es auf eine Formel zu bringen: es findet sich, gemessen an Carl Einsteins sonstigen politischen Schriften von 1919, zuviel expressionistisches Menschheitspathos, zuviel Glaube an die Völkerverbrüderung usw. In der Tat gibt es diesen Norbert Einstein aber auch in Wirklichkeit. Zwar sind die Melderegister der Stadt Frankfurt bis 1945 vernichtet und es fehlen entsprechende Angaben für den späteren Zeitraum, aber Norbert Einstein ist als Herausgeber und Verfasser einschlägiger politischer bzw. revolutionärer Schriften um 1918 nachzuweisen[1097]. Der Zeitungsbericht, den ich im folgenden abdrucke, ist somit sicher *kein* Einstein-Palimpsest:
Über den „Geist der Revolution"

> sprach in einer am Mittwoch, dem Tag der Eröffnung der badischen Landesversammlung vom Karlsruher Volksrat veranstalteten Volksfeier Dr. Einstein aus Frankfurt. Ausgehend von dem Wort Kerenskis: Revolution bedeute büßen für die Sünden der Vergangenheit und sich opfern für die Zukunft, betonte der Vortragende, Revolution sei nicht ein Produkt realpolitischer Faktoren, sondern Ausfluß einer Idee. Nicht die Erstürmung der Bastille und der Konvent sei das Bleibende an der großen französischen Revolution, sondern die Verkündigung der Menschenrechte. Und heute sei es die sozialistische Idee. Sie werde die Wirklichkeit nach sich umgestalten, denn im Kampfe zwischen Idee und Wirklichkeit siege immer die Idee. Alle Revolutionen haben gewisse Erscheinungen gemeinsam. Entscheidend sei für alle zunächst das Verhältnis von Masse, Bürgertum und Führer. Bezeichnend sei weiter für alle die Tatsache des Eintritts einer Reaktion, die herbeigeführt werde entweder durch die Zusammenballung neuer Kräfte, die sich dem Fortschreiten der Revolution entgegenstellen, aber durch langsames Verebben und Versanden der anfänglich immer sehr hochflutenden revolutionären Strömung selber. Wie es diesmal kommen werde, sei nicht leicht zu sagen. Da ja aber eine Idee dahinter steht ein Menschheitsgedanke, der Glaube an die Völkerverbrüderung, müsse man Zuversicht und Vertrauen haben. Gemeinsam sei allen Revolutionen weiter, daß die Jugend immer ihr Träger sei: Camille Desmoulins, Danton, St. Juste in der französischen Revolution bezeugten das; und nicht zufällig sei es, daß eine der ersten Forderungen unserer Revolutionäre die neue Schule sei. Das sei jedoch keine Erziehung, die auf erzwungene Disziplin und Autorität aufgebaut sei! Freiwillig erkannte Autorität – das sei das erlösende Prinzip. Ein letztes schließlich trete bei allen Revolutionen in gleicher Weise auf: der Optimismus. Wie alle früheren, so glaubten auch unsere heutigen Revolutionäre an eine Art von Erlösung, und zwar diesmal an die Erlösung der Menschheit von dem furchtbaren Übel des Krieges. Und das sei gewiß möglich, und die internationale Verständigung werde kommen, wenn wir nur erst alle mehr auf die Stimme der Liebe als auf die des Hasses hören. Erst aber müsse die wirtschaftliche Befreiung und Hebung des Volkes kommen; dann werde schon alles von selber besser und heiliger werden. Daran sollten wir glauben, daran als an dem wahren Geist der Revolution festhalten.
> Eine Reihe von Dichtungen revolutionären Inhaltes, von Herrn Hofschauspieler Essek wirkungsvoll vorgelesen, bereicherten den Abend, den zwei von den Gesangvereinen „Lassallia" und „Vorwärts" rhythmisch und tonlich vorzüglich herausgebrachte Männerchöre einleiteten bzw. beschlossen.[1098]

Wie Dirk Heißerer unlängst nachgewiesen hat, trat Einstein jedoch mehrfach als rätedemokratisch engagierter Redner an die Öffentlichkeit, und zwar sprach er am 14. Mai 1919 in der Berliner Philharmonie über „Die politische Verantwortung des Intellektuellen"[1099]. Einem Bericht der „Räte-Zeitung" zufolge forderte Einstein am Ende seiner Ausführungen „die Diktatur des schöpferischen

1096 Ihrig: Vita Carl Einstein, S. 83.

1097 Vgl. Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums, Bd. 37, S. 239f.; auch das DLA kennt den Verfasser.

1098 Karlsruher Tagblatt, Nr. 17 (17. Januar 1919), Erstes Blatt, S. 3.

1099 Vgl. Heißerer: Einsteins Verhaftung, S. 49; hier auch alle weiteren Quellen ausführlich zitiert.

Geistes“[1100]. Eine Rede „über den Frieden“[1101] war in Nürnberg am 14. Juni 1919 geplant; Einstein wurde jedoch auf der Anreise bei einer Paßkontrolle verhaftet[1102]. Einstein dementiert in einer Ausgabe der „Freiheit“ vom selben Tage eine denunziatorische Mitteilung im Berliner „8-Uhr-Abendblatt“, er habe bei der Beisetzung Rosa Luxemburgs am 13. Juni 1919 dazu aufgerufen, „man müsse *alle*, die an dem Morde von Rosa Luxemburg schuld seien und jene, die ihn stillschweigend geduldet hätten, *überraschend ausheben und töten*“[1103]. Es stellte sich heraus, daß diese Meldung von den Mördern Rosa Luxemburgs selbst in die Zeitung lanciert worden war.

Vermutlich erst in den März 1919 zu datieren sind Notizen zum Ereignisfeld „Kaserne“ in „BEB II“: „es sollen waffen kommen; kommen keine. der sturm auf die kaserne verraten“ (B II, 32) oder „die soldaten möchten rausgeholt werden zum volk; aber die tribunen fürchten sich einzudringen, obwohl kaum ein widerstand erfolgt wäre.“ (ebd.) Um welche Kaserne es sich handelte, kann nicht ermittelt werden; der Fall wiederholte sich mehrfach[1104]. In unhistorischer Reihenfolge finden sich auch Stichwörter zu den Straßenkämpfen in Berlin-Lichtenberg (11. März 1919) und die in diesem Zusammenhang durchgeführte standrechtliche Erschießung von 29 Matrosen aus der Volksmarinedivision („Matrosenmord“; vgl. W 2, 41); daneben der Hinweis zur schon am 15. Januar erfolgten Ermordung Karl Liebknechts (B II, 32). Wie schon oben angedeutet, wurde Einstein nach dem gewaltsamen Ende der Kämpfe politisch verfolgt und verhaftet. Harry Kessler berichtet in seinen „Tagebüchern“ von einem Gespräch mit George Grosz am 16. März 1919: „Grosz sagt, zahlreiche Künstler und Intellektuelle (zum Beispiel Einstein) seien auf der Flucht von Haus zu Haus. Die Regierung habe vor, rücksichtslos die Kommunisten ihrer geistigen Führer zu berauben.“[1105] Da erst am 16. März das Standrecht aufgehoben wurde, wußte man, was man bis dato zu erwarten hatte. Nach einer Notiz in den „BEB II“-Materialien könnte Einstein auch denunziert worden sein, und zwar von John Höxter, dem Herausgeber der ersten beiden Nummern des „Blutigen Ernst“ (ab Nr. 3 von Carl Einstein und George Grosz herausgegeben)[1106]. Jedenfalls schreibt der Autobiograph am 6. Februar 1934 nieder: „er [BEB] kommt in seine Wohnung zurück. ein Bekannter denunziert ihn und zwingt ihn seine eigene Wohnung zu verlassen. Hoext[er] der Reaktionär expropriiert den Komm[unisten].“ (B II, 32) Walter Mehring berichtet in seiner „Berlin Dada“-Chronik, daß Einstein die Redaktion der „Pleite“ vor der Verhaftung bewahrt habe:

> Ein paar Monate später [nach einem ersten Übergriff der „Ordnungskräfte“; nun im März 1919] und wieder zur Abendstunde – George [Grosz] zeigte mir eben seinen Titelblattkopf für die kommende Nummer „Pleite glotzt Euch an!“ und ich ihm meinen „Dada Song 1919“ – klopfte es wieder, aber sachte an die Ateliertür, und durch den Spalte brummte Carl Einstein: – „... sie haben draußen in Lichtenberg 120 an die Wand gestellt und den Vize und Muti in Schutzhaft genommen! Menschenskinder, verduftet!“[1107]

1100 Räte-Zeitung, Jg. 1, Nr. 13 (17. Mai 1919), S. 4.

1101 Einstein, zit. n.: Heißerer: Einsteins Verhaftung, S. 56.

1102 Vgl. ebd., S. 49ff.

1103 Einstein, zit. n.: Acht-Uhr-Abendblatt/Nationalzeitung, Jg. 72, Nr. 132 (13. Juni 1919), S. 2.

1104 Vgl. Römer: Bürgerkrieg in Berlin März 1919, Abb. S. 6 u. Lange: Das Wilheminische Berlin, S. 792.

1105 Kessler: Tagebücher 1918-1937, S. 157.

1106 Vgl. Raabe: Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus, S. 110.

1107 Mehring: Berlin Dada, S. 66.

2.2.3.5. Proletkult oder Politdada

Am Einsteinschen Diskurs nach 1918/19 ist auffällig, daß er die ästhetischen Kategorien der früheren Schaffensphase ins Politische wendet. Zugleich polemisiert Einstein jedoch gegen „die Ästhetisierung der Revolution durch den Expressionismus“[1108], wie Christoph Braun aufgezeigt hat; und um Einstein selber zu zitieren:

> Müller [Prototyp des Bürgers] erledigt fix im Ästhetischen sämtliche Revolten. Aufschreiliteraten [Expressionisten] erklönen ihm Mittel, das Proletariat niederzuhalten und dessen Arbeit als geistlos zu verachten, das ist unterwertig zu löhnen. [...]
> All diese Weltfreunde, die weiter nichts als einen Willen zum Drama oder Stil besitzen, sind Schulzens [des Bürgers] armselige Mistgeburt. Der Aufgewichste verodet mit Literatur den Proletarier und entfremdet ihn der Handlung. Mit Bildung erschlägt man den Besitzlosen. [...]
> Schöpferchen liefern emsig schlechtzahlenden Kapitalisten Erlösung.
> Schöpferchen: geschmeidige Hilfstruppen des Bürgers. (W 2, 47)

Einstein versucht einen Transfer: von Kunst in Politik, er verabscheut – stets – Ersatz oder „Paraphrase“ und Verklärung. Seine anti-expressionistische Polemik, die sich auch im Simon-Wolfskehl-Briefwechsel findet – „pathetischer Misthaufen“, heißt es hier am 25. Januar 1923 –, wird deutlicher, wenn man sie im Rahmen des Berliner Dadaismus sieht, der unter nachfolgendem Motto eine ähnliche Haltung an den Tag legte: „Gegen die weltverbessernden Theorien literarischer Hohlköpfe!“[1109] Freilich hatte auch der Berliner Dadaismus politische Intentionen, „wollte“ also etwas[1110]. Joan Weinstein beobachtet zurecht: „[...] the political distinctions between the dadaists and the expressionists in 1919 were less clear-cut than they appear retrospectively.“[1111] Auch gibt es zahlreiche künstlerische Verbindungen zwischen Dada und dem frühen erkenntniskritischen und/oder grotesken Expressionismus – van Hoddis, Lichtenstein, auch Einstein u.a.[1112] Ebenso schwierig wie der Versuch einer Grenzziehung hier ist es überhaupt, die politische Position Dadas zu bestimmen, die in Berlin – Richard Huelsenbeck zufolge – eine „bolschewistische Angelegenheit“[1113] gewesen sein soll. Freilich zogen auch politisch indifferente – „reine“ – Dada-Aktionen nicht selten einen Bolschewismus-Verdacht auf sich. Die skizzierte Problematik scheint auf einer eigentümlichen, ja konfliktuösen Diskursmischung zu beruhen, auf die unseres Erachtens John C. Weichman zuerst aufmerksam gemacht hat[1114]: eine „heterology“[1115] nicht nur im Bereich des ästhetischen Materials, sondern auch der Funktionen: vom satirischen Bezug „hors texte“ bis zur destruktiven Selbstreferenz. Ohne Zweifel ist die individualanarchistische Seite Dadas, seine „tendance nihiliste“[1116], ja seine

---

[1108] Braun: Carl Einstein, S. 239.

[1109] Tzara u.a.: Dadaistisches Manifest, in: Dada Almanach, hg. v. Huelsenbeck, S. 41.

[1110] Vgl. ebd., S. 35.

[1111] Weinstein: The End of Expressionism, S. 234.

[1112] Vgl. Kemper: Vom Expressionismus zum Dadaismus, SS. 20, 27, 60 u. Bergius: Das Lachen Dadas, S. 41ff.

[1113] Huelsenbeck: En avant Dada, S. 43; vgl. Middleton: Bolshevism in Art and Other Expository Writings, S. 38ff. u. Kane: George Grosz und die Politisierung des Berliner Dada.

[1114] Vgl. Weichman: After the Wagnerian Bouillabaisse: Critical Theory and the Dada and Surrealist Word-Image, S. 60f.

[1115] Ebd., S. 63; vgl. Faust: Bilder werden Worte, S. 161ff.

[1116] Sanouillet: Dada à Paris, S. 40; vgl. Lehner: Individualanarchismus und Dadaismus.

intentionale Selbst-Widersprüchlichkeit und Systemfeindlichkeit[1117] weitaus besser erforscht als seine so problematisch „eindeutige" Stellungnahme für Kommunismus und Revolution in Berlin – was nun freilich weiter zu differenzieren sein wird.

Die „materialistische Wende", von der Heide Oehm meint, sie habe bei Einstein erst Anfang der dreißiger Jahre stattgefunden[1118], vollzieht sich jedenfalls schon 1918/19. Einsteins angebliche „Wende" ist lediglich come back. Sie vollzieht sich wie bemerkt 1918/19 als aktive Parteinahme für die Rätedemokratie. Man mag dieses Engagement als radikale Revision einer verfehlten Suche nach sozialem Anschluß im (nationalen) Kriegserlebnis werten, dennoch ist es wiederum und immer noch dieselbe Suche des Intellektuellen nach einer idealen Gemeinschaft wie vordem. „Vorgestern einsamte man individuell. Gestern kameradete man Mensch" (W 2, 47), höhnt zwar Einstein 1919, um aber seinerseits in seinem Appell „An die Geistigen!" zu fordern: „Eines gilt es: die kommunistische Gemeinschaft zu verwirklichen. [...] Der Individualismus ist beendet, die Kameradschaft in der Masse entscheidet." (W 2, 16) Noch 1934 erinnert sich der BEB-Biograph emphatisch: „BEB erfährt zum erstenmal bei den kommunisten eine bindung [...]." (AWE, 21)

In den von ihm mitgestalteten bzw. mitherausgegebenen Zeitschriften – „Die Pleite" und „Der blutige Ernst"[1119] – schafft Einstein dem Berliner Dadaismus nicht nur ein politisches und künstlerisches Forum, sondern als einer der vom Pariser „Bulletin Dada" 1920 gekürten Präsidenten[1120] gehört er der Bewegung auch ohne Abstrich selber an, ja prägt sie wesentlich mit. Walter Mehring hat ihm ein „Denkmal" gesetzt, das zwar über die Berliner Epoche hinausgreift, aber sehr wohl die persönlichen Aspekte herausstreicht, die die Koalition von Carl Einstein und Dada als nicht unbedeutend erscheinen lassen. Mehring evoziert ihn als

> unsern „Café Größenwahn"-Einstein, den prächtigsten Flunkerer, der nie – nicht vor dem Namen Gottes, Goethes, dem Bart des Karl Marx sein béret basque vom Kopfe, seine Shagpfeife aus dem stockigen Gebiß nahm; nicht, wenn er seine „fixierten Ekstasen" dichtete; nicht, wenn er im „Äternisten"-Kreis der „Aktion" über den Ursprung der Religionen („esoterischer Exhibitionismus"), über Negerplastik, Picasso, Malkunst schwadronierte („Malerei ist Spachtel, Tube, Palette – Kunst ist Gefühlsonanie!"); nicht, wenn er auf seiner „roten Gräfin" lag, nicht, wenn er mit meuternden Matrosen den „Barrikadensong 1919" des Berliner Spartakusbundes gröhlte; nicht, wenn er als spanischer „P.O.U.M."-Partisanenhauptmann Carlos in der Mancha („no passaran!")
> die Goliath-Windmühlen der Philister
> die Weinschläuche des Kapitalismus
> die Leithammel des Bolschewismus
> attaquierte; nicht, wenn er im Restaurant „Nègre de Toulouse", Montparnasse, („Patron! Un bifteck! Et bien saignant!") sein Messer mit Hirschhorngriff an seinem Kotstiefel wetzte: „An dieser Klinge klebt Faschistenblut!" – und, so wie ich ihn kannte, auch nicht, bis er als „Endloser Wanderer" seinen tabakgebräunten Sancho-Pansa-Dickschädel durch die Schlinge zwängte und Bébuquin „der Humanität seine Zunge und seinen Zebedäus herausstreckte".[1121]

[1117] Vgl. Tzara: Manifeste Dada 1918, in: Œuvres complètes, Bd. 1, S. 364.

[1118] Vgl. Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 159ff.

[1119] Vgl. Raabe: Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus, S. 96f. u. 110; Bergius u. Roters: Dada in Europa – Werke und Dokumente, in: Tendenzen der Zwanziger Jahre, Abt. 3; Bergius: Das Lachen Dadas, S. 214ff.

[1120] Vgl. Bergius: ebd., S. 219. Das „Bulletin Dada", Nr. 6 (1920) betont allerdings: „Tous les membres du mouvement DADA sont présidents" (o. S.); Einstein wird dennoch sträflicherweise nicht verzeichnet in: Hugnet: Dictionnaire du dadaisme, 1916-1922 u. in der neuen Dada-Anthologie von Schuhmann (Hg.): sankt ziegenzack springt aus dem ei.

[1121] Mehring: Berlin Dada, S. 23f.

Im übrigen verdankt auch der Züricher Dadaismus Einstein sehr viel, wie hier im Anschluß angeführt sei. Man zitiert immer wieder Hugo Balls programmatischen Hinweis auf die „Dilettanten des Wunders“, die Balls neuem „Künstlertheater“ die Richtung gewiesen hätten oder weisen sollten[1122]. Auch Balls „Tenderenda der Phantast“ ist ohne Einsteins „Bebuquin“ nicht zu denken[1123], desgleichen Walter Serners Schriften[1124]. Einen direkten Beleg für die Rezeption der „Negerplastik“ oder der afrikanischen Übertragungen Einsteins im Züricher Dada gibt es jedoch nicht. Marcel Jancos Negermasken, die neben Negergesängen und Negertänzen sowie dem Vortrag von Negergedichten ein konstitutives Element des Cabaret Voltaire und dessen „soirées nègres“ bildeten, gehen kaum auf das Einsteinsche Bild- und Textmaterial zurück[1125]. Einsteins Beziehungen zu Jean Börlins „ballet suédois“ – etwa dessen Solotanz „Sculpture nègre“, wohl nach Vorlagen der „Negerplastik“ 1920 in Paris uraufgeführt – sind noch kaum erforscht[1126].

Was Einstein mit dem Dadaismus künstlerisch zumindest zeitweilig verband, war die Radikalität der dadaistischen Sprach- und Formzertrümmerung, eine Zeichenpraxis, die ihn wohl an die kubistische Bildverfahren erinnerte, die nunmehr aber sehr viel expliziter mit einer vehementen Vernunft- und Bürgerkritik einherging. Diese Gemeinsamkeit wird umso deutlicher, wenn man nicht nur Einsteins – und Dadas – Expressionismusschelte akzentuiert, sondern auch schon auf seine Surrealismus-Kritik vorausweist. Bekanntlich erarbeiten André Breton und Philippe Soupault 1919 die „Champs magnétiques“ (veröffentlicht 1921) in der Nachfolge des Dadaismus, obgleich derselbe Text später als erstes surrealistisches Werk reklamiert wurde[1127]. Bereits hier findet sich zwar die von Einstein 1931 noch beklagte Diskrepanz zwischen einer „absurdité immédiate“[1128] und der Beibehaltung der normalsprachlichen Syntax, und Einstein rühmt die surrealistische Tendenz, „die unmittelbare Zeichenfolge auszusprechen“, nur mit der folgenden Einschränkung: „Allerdings wagten die [surrealistischen] Poeten noch nicht, die Bindung der Grammatik abzuwerfen“ (K 3, 126) – was allerdings von Anfang an dadaistische Praxis war; diese Praxis fand sich freilich auch in August Stramms expressionistischer „Wortkunst“[1129], von der Einstein aber offenbar keine Notiz nahm. An avantgardistischen Modellen bestand kein Mangel, der „Dada Almanach“ nennt u.a. das futuristisch inspirierte „bruitistische Gedicht“:

> Das Bruitistische Gedicht
>
> schildert eine Trambahn wie sie ist, die Essenz der Trambahn mit dem Gähnen des Rentiers Schulze und dem Schrei der Bremsen.[1130]

Zwar soll dieses Beispiel belegen, daß der Dadaismus „zum erstenmal dem Leben nicht mehr ästhetisch gegenüber [stehe]“[1131], gleichwohl wird er als „Kunstrichtung“[1132], als „Ausdruck der

---

1122 Vgl. Ball: Die Flucht aus der Zeit, S. 13.

1123 Vgl. Knüfermann: Hugo Ball: „Tenderenda der Phantast“, S. 521 u. Kramer: „Wundersüchtig“ – Carl Einstein und Hugo Ball.

1124 Vgl. Serner an Tzara, 29. Januar 1920, in: ders.: Das Hirngeschwür, S. 111.

1125 Vgl. Maurer: Dada und Surrealismus, in: Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, S. 551.

1126 Vgl. Rosenstock: Léger – „Die Erschaffung der Welt“, in: Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, S. 491ff.

1127 Vgl. Breton: Manifestes du surréalisme, S. 34ff.

1128 Ebd., S. 35.

1129 Vgl. Philipp: Dadaismus. Einführung in den literarischen Dadaismus und die Wortkunst des „Sturm“-Kreises.

1130 Tzara u.a.: Dadaistisches Manifest, in: Dada Almanach, hg. v. Huelsenbeck, S. 39.

Zeit“[1133] bezeichnet – der bzw. dem wohl eine spezifische Ästhetizität nicht abzusprechen ist, was die Unterzeichner des Manifests in der Emphase des Traditionsbruches jedoch übersehen. Rainer Rumold formuliert treffend:

> However it is defined, as an organic unity or a fragment, the Dadaist text, after all, remains a „work“. No matter how heavily it relies on the montage of components quoted from the linguistic environment, it will always constitute an aesthetic sign distinguished from the world of mere objects [...].[1134]

Wie ich schon an Einsteins Brief an Franz Blei von 1916 gezeigt habe, verbirgt sich auch hinter dem Einsteinschen Engagement eine Kunstauffassung, ja ein gut Teil Ästhetizismus des Vorkriegs: kunsttheoretische Schlüsselwörter wie das „Einfache“ oder das „Elementare“, das „Unbedingte“ oder das „Unmittelbare“, das „Fanatische“ oder das „Intensive“, das „Konzentrierte“, das „Absolute“ usw. bilden auch den festen Kern des Einsteinschen Polit-Diskurses seit 1918. Wandel findet insofern statt, als die genannten Begriffe und Kategorien politisiert, vom ästhetischen Bereich in den politischen Bereich transferiert werden; anders gesagt: sie entfalten politische Konnotationen, die zuvor nur latent oder ästhetisch „aufgehoben“ waren. Der Kern von Einsteins politischem Denken aber bleibt ästhetisch, sinnlich-konkret – dabei willkürlich: ein unberechenbarer „Litteratenstreich“, eine „bewußte Caprice“ (CEM 1, 139), die freilich Gesetze schaffen. Revolution ist für ihn nichts Abstraktes. Zwischen den ästhetischen Initialzündungen des Diskurses und seinen weitgesteckten Zielen klafft indes eine Lücke der strategischen Planung, der Parteidisziplin, der politischen Arbeit oder des politischen Kampfes. Das existentielle Resultat dieses Diskurskonflikts halten die „BEB II“-Fragmente fest: den „untergang des romantikers BEB im rationalen kommunism“ (AWE, 22).

Wenn also der Einsteinsche Materialismus ästhetisch vermittelt ist, so wird das Ästhetische dabei auch politisch pragmatisiert, insofern das Räteprinzip Einstein eben die demokratische „Unmittelbarkeit“ verbürgt, die er im sozialdemokratischen Parlamentarismus, d.h. im „paraphrasenhaften“ Partei- bzw. Stellvertretungsprinzip, vermißte. Das Unmittelbarkeitspostulat ist auch dafür verantwortlich, daß sich Einstein durchaus zur revolutionären Gewalt bekennt – auch Nico Rost bezeugt es[1135] –: „Jede Zerstörung von Gegenständen ist gerechtfertigt.“ (W 4, 148) Dieses Entdinglichungspostulat zielt auf die Kunst wie auf den Bourgeois:

> Der Bürger ist eine Umschreibung gegenständlichen Milieus, er ist Bestandteil, Beziehung zwischen Gegenständen. Die Zerstörung des Bürgers zur Rettung des Dynamischen ist gerechtfertigt. In Revolution bricht der Mensch um, soweit er Bestandteil von Gegenständen ist, die zu vernichten sind. (ebd.)

Einstein mischt sich auch – wie in den vorausgegangenen Kapiteln gezeigt – in die Berliner Kampfhandlungen. Trotz dieser radikalen „Elementarisierung“ oder „Primitivierung“ des Diskurses zur Aktion bleiben die soziopolitischen Grobziele des Vorkriegs, wenn nicht immer inhaltlich, so doch formal unangetastet. Carl Einsteins Politisierung scheint 1918/19 das Abstraktionsniveau Ludwig Rubiners erreicht zu haben, mit dem er sich 1914 über Kunstpolitik zerstritten hatte – wie erwähnt. So ist es auch kein Zufall, daß er 1919 zu zwei von Rubiner zusammengestellten Anthologien beiträgt, die den signifikanten Titel tragen: „Kameraden oder Menschheit. Dichtung zur Weltrevolution“ bzw.

[1131] Ebd., S. 38.

[1132] Ebd.; vgl. dagegen Huelsenbeck.: En avant Dada, S. 32: „In Deutschland ist der Dadaismus zu einer politischen Angelegenheit geworden, er hat die letzte Konsequenz gezogen und hat auf die Kunst ganz verzichtet.“

[1133] Tzara u.a.: ebd., S. 35.

[1134] Rumold: The Dadaist Text: Politics, Aesthetics and Alternative Cultures, S. 477.

[1135] Vgl. Rost: zit. n.: Penkert: Carl Einstein, S. 86.

„Die Gemeinschaft. Dokumente der geistigen Weltwende". In der eben genannten Dichtungsanthologie werden einige Strophen des „Leib des Armen" (W 1, 405ff.) abgedruckt, der 1917 zuerst in der „Aktion" bzw. dem „Aktionsbuch" erschienen war[1136]. Unter „kommunistischer Gemeinschaft" oder „Masse" ist in der Semantik Einsteins kaum politisch Präziseres zu verstehen als unter „Menschheit" aus aktivistischer (Vorkriegs-) Sicht. Zwar spricht er nach 1918 innovativ vom Proletarier als dem „Primitiven" (W 2, 19; vgl. W 3, 198), aber nicht wesentlich anders als vom „Armen" in den frühen „Aktions"-Beiträgen (W 1, 130ff.). So auch am 14. Mai 1919 in der Berliner Philharmonie:

> Wir Kommunisten [...] würden gern mit den Intellektuellen arbeiten, aber sie machen es uns sehr schwer. Während wir die Arbeiter gebrauchen, weil sie unmittelbar, und daher schöpferisch sind, ist der Intellektuelle mit Wissenschaft und Geschichte belastet, unfähig, aus sich selbst heraus Dasein zu erleben und an ein Erlebnis zu glauben.[1137]

Selbst in einem für die „Große Sowjet-Enzyklopädie" bestimmten Artikel über russische Maler gebraucht er den Begriff des „Armen" wie schon zuvor, postuliert er – nota bene – die „Diktatur des Menschen" (W 4, 149), wo er gerade „Diktatur des Proletariats" sagen sollte. Dieses unscharfe – und von der ehemaligen DDR-Germanistik denn auch scharf gerügte[1138] – Klassenbewußtsein (das er ehrlicherweise gar nicht zu beanspruchen hatte) wird kaum durch eine Briefäußerung an Tony Simon-Wolfskehl relativiert, der gegenüber er auf das Alter seiner Beiträge abhebt: „Gestern Meier-Graefe angepöbelt – heute sieben alte Aufsätze nach Rußland verkloppt – so geht das." (CEA)

Zwar hat der Einstein von 1918/19 die Polarität von Kunst und Politik des Vorkriegs aufgegeben, indem er nun ihre Äquivalenz behauptet, doch geht die Blickrichtung immer vom Ästhetischen aus[1139]. Einstein verzeiht keinem Kollegen, wenn dieser seiner Meinung nach „so kleine Verse" (PEN, 77) macht wie der „Kriegspoet und Gelegenheitsdichter" Wilhelm Klemm. Am 2. Februar 1934 schreibt Einstein für „BEB II" folgende Theatersatire nieder, die in die Jahre 1919/20 zurückweist:

> Anna [der revolutionäre Frauentyp, Proletarierin] ging abends mit einer freundin in eine aufführung. man gab dort ein stück im proletarischen theater. man nannte diese aufführung proletarisch, weil arbeitslose in wunderbaren glänzenden lederjacken auf die bühne gestellt werden – der lächerliche proletexpressionismus – , in tänzerischem schritt zu pauken und gongschlägen in sich querenden zügen über die bühne schritten, während expressionistisch geschrägte mietskasernen farbig im hintergrund knallten.
> die efeben, nämlich die arbeitslosen riefen sprechchöre, die von kinematografischen bildern illustriert wurden. das ganze war eine art plakat mit verlogenem pathos und gipsernem heldentum aufgemacht. sogenannte revolutionäre künstler versuchten die massen mit den schäbigen resten versackenden bürgerlicher kunst zu betäuben und zu verwirren – während verhaftet wird.
> Anna hing auf schlechtem stehplatz über die rampe. es schien ihr, man habe die arbeitslosen zu einer art gesangverein karikiert. die sprechchöre der arbeitslosen lehrten verzweiflung und dann einen durch nichts begründeten optimismus. gepflegte polizisten, die diese revolutionäre aufführung überwachten hörten gerührt und mit sympathie zu. ein wach[t]meister sagte zu seinem kollegen: prettkow, wie ist das ergreifend. das elegante parkett bewunderte die tänzerisch regulierten bewegungen der arbeitslosen, die gongs schütterten dunkel in das lied: wir laufen die straßen, die schornsteine sind kalt, immer wieder ende ich unter der platane, um zu dösen.
> ein junge neben Anna sagte: warum schlagen sie nicht die kulisse ein und nehmen den banquiers unten die portefeuilles raus, um sie der parteikasse zuzuführen? (B II, 38)

[1136] Vgl. Pfemfert (Hg.): Aktionsbuch, S. 139-142 u. Rubiner (Hg.): Kameraden der Menschheit, S. 85-87.

[1137] Einstein: zit. n.: Räte-Zeitung, Jg. 1, Nr. 13 (17. Mai 1919), S. 4; vgl. Heißerer: Einsteins Verhaftung, S. 49.

[1138] Vgl. Kaufmann in Zus.arb. m. Schiller: Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 10: 1917-1945, S. 54.

[1139] Vgl. Brandt: Gesellschaft als Diskurs oder: Über den semiotischen Aufbau der Welt, S. 80f.

Nicht gegen Max Reinhardts Experimentierbühne wendet sich Einstein hier, sondern gegen Erwin Piscators 1920 gegründetes „Proletarisches Theater", in dessen Eröffnungsprogramm zu lesen steht:

> Die Seele der Revolution, die Seele der kommenden Gesellschaft der Klassenlosigkeit und der Kultur der Gemeinschaft ist unser revolutionäres Gefühl. Das proletarische Theater will dieses Gefühl entzünden und wach halten helfen.[1140]

Das Stück selber ist nicht zu identifizieren, aber wohl kaum nur von Einstein parodistisch erfunden[1141]. Obwohl Piscator zumindest programmatisch dasselbe „wollte" – proletarische Kunst – wie Einstein, findet sich in dessen Schriften kein Beleg einer Zustimmung. Ebensowenig verficht er die vom sowjetischen Volkskommissionar für Bildungswesen propagierte Proletkult-Theorie[1142], obwohl Einstein sicher seit 1922/23 in persönlicher Verbindung mit Anatoli Wassiljewitsch Lunatscharski steht – so im Briefwechsel mit Tony Simon-Wolfskehl belegt (CEA). Ludwig Rubiner dagegen räumt einem programmatischen Aufsatz Lunatscharskis eine zentrale Stellung in seiner „Gemeinschafts"-Anthologie von 1919 ein. Gerade im Hinblick auf die Erbe-Problematik, die auch heute noch die marxistisch inspirierte Wissenschaft beherrscht, widersprechen sich Einsteins und Lunatscharskis Ansichten diametral. Während ersterer in derselben genannten Anthologie postuliert: „Europäische Mittelbarkeit und Überlieferung muß zerstört, das Ende der formalen Fiktionen festgestellt werden" (W 2, 20), betont letzterer sehr viel kompromißbereiter:

> Das Proletariat ist seinem Wesen nach eine *Kulturklasse*. Das Proletariat selbst, seine Organisation, sein Programm, seine Zukunft, das alles ist die Frucht eines hochentwickelten Wirtschaftsmechanismus, der vom Kapitalismus aufgebaut ist. Das Proletariat wird künstlich von der Wissenschaft und der Kunst ferngehalten; aber das Proletariat, das die Mehrheit der Bevölkerung in großen Städten darstellt, strebt überall unaufhaltsam zum Wissen und zur Schönheit. Wie die sozialistische Produktion das Ergebnis der kapitalistischen Produktion ist, sie jedoch modifiziert und hebt, so ist auch die ganze sozialistische Kultur ein neuer, noch in der Blütenpracht der Schwere und Süße der verheissenden Früchte noch nie dagewesener Zweig vom großen Baume der allgemeinmenschlichen Kultur.[1143]

Allerdings fehlen weitere Zeugnisse für die Zeit um 1918/20, und man kann vor allem die *konkreten* Hoffnungen Einsteins bezüglich einer proletarischen Kulturrevolution kaum rekonstruieren. Katrin Sello weist bereits darauf hin, daß die im sogenannten „Russenaufsatz" von 1921 anklingende „euphorisch revolutionäre Stimmung"[1144] nicht anhält. Diese ist im Kapitel „Russen nach der Revolution" der „Kunstgeschichte" von 1926 einer skeptischen Distanz gewichen, wie sie sich schon im Simon-Wolfskehl-Briefwechsel ankündigt. Der freie Schriftsteller Einstein muß freilich auch seine Revolutionsschriften aus kommerzieller Perspektive sehen, denn wie er schreibt: „Diese Kerls [die Russen] sind Schnelläufer im Übersetzen, aber Athleten im Nichtzahlen." (CEA) Mit einer brieflichen Äußerung gegenüber Ewald Wasmuth vom 31. November (?) 1931 könnte man indessen anschließen: „im übrigen ist es ja wurscht ob man durch die kapitalisten oder die anderen expropriiert wird. das zweitere verfahren ist zweifellos aufrichtiger." (CEA) Einstein erhält schließlich wohl einige dringend benötigte Goldrubel, aber aufgrund der kulturpolitischen Wende in Moskau gefrieren die

---

[1140] Piscator: Eine Arbeitsbiographie, Bd. 1, S. 34; vgl. Mennemeier: Das neue Drama, in: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, hg. v. Koebner, Bd. 20, S. 102.

[1141] Vgl. Piscator: ebd., Bd. 2, S. 304ff.

[1142] Vgl. Gorsen u. Knödler-Bunte: Proletkult u. Williams: Artists in Revolution, S. 23ff.

[1143] Lunatscharski: Proletarische Kultur, in: Die Gemeinschaft, hg. v. Rubiner, S. 267.

[1144] Sello: Vorbemerkung zu: Einstein: Absolute Kunst und absolute Politik, S. 253.

ideologischen und geschäftlichen Beziehungen bald ein. „Die schlimme Botschaft" wird wohl nicht in Moskau aufgeführt wie erhofft. Am 2. März 1923 schreibt Einstein an Tony Simon-Wolfskehl:

> Die Sache mit Rußland; [Evgenij] L[undberg] telefonierte für ein neues Angebot. In Rußland ist die Situation insofern schwierig – als jetzt eine verschärfte Censur herrscht. Da man ökonomisch stark nachgibt, eröffnete man die ideologische Offensive – eine politische Censur, die bis zu Lenin geht; der ich mich aber nie fügen würde. Kommt hinzu, daß ich wohl einige bissige Bemerkungen gegen Lunatscharsky, den Minister für Volksaufklärung, und einige seiner Bonzen gemacht habe. Ça m'est égal. Ich lasse mich nicht terrorisieren, selbst nicht von Leuten, mit denen ich sehr sympathisiere. Aber Lundberg glaubt fest an den Vertrag. Ich selber mehr an politische Intrigue. (CEA)

Einstein spielt damit auf seine „Freundschaft" (so sagt er wörtlich) mit Kandinsky an, der im Dezember 1921 mit Sowjetrußland gebrochen hatte, zunächst nach Berlin gegangen war und schließlich – März 1922 – eine Professur am Bauhaus erhielt. Einstein hat ihn dort getroffen, als er selber wegen Berufungsverhandlungen nach Weimar reiste. Er kannte Kandinsky aber schon von dessen Münchner Zeit her[1145]. Man darf demzufolge Einsteins kritische Äußerung zum Proletkult aus der Braque-Schrift von 1931/32 ohne weiteres auch auf die frühen zwanziger Jahre beziehen:

> Man hat gegen die individualistisch bestimmte Kunst die Ideologie einer Proletkunst gestellt; diese halten wir vorläufig für unmöglich, da die Arbeitermassen, und gerade die russischen, noch nicht den ihnen eigenen Ausdruck zu finden vermögen. [...] Der Proletkult ist gewiß ein Erziehungsmittel, doch droht Gefahr, daß ihn Intellektuelle mißbrauchen, um die Massen in überalterter Bildung zu verhaften. Wir erblicken im Proletkult teilweise einen verzweifelten Versuch der Intellektuellen, mit verfallenen rationalen Methoden die eigene Stellung zu retten. Man stelle furchtlos fest, daß die Massen zunächst andere Aufgaben lösen müssen und der Kunst kaum bedürfen. [...] man verzichte, die Massen in einen proletarischen Akademismus zu zwingen [...]. (W 3, 210; vgl. GB, 30)

Die Konkurrenz mit Lunatscharskis Proletkult einerseits und einem sozialdemokratischen Kulturverständnis andererseits beschäftigt Einstein noch im „BEB II". Hier heißt es z.B.: „die goetherede des sozialisten; widerrede BEBs; er fliegt raus, man zitiert Lunatscharski." (B II, 37)

Einsteins Gleichsetzung von Kunst und Politik um 1919/20 erscheint somit aus mehreren Perspektiven problematisch. Versuchen wir nun, sein Grundproblem ausfindig zu machen. Wenn er etwa – wie schon zitiert – die Verwirklichung der „kommunistischen Gemeinschaft" (W 2, 16) fordert, so haben wir keinerlei konkrete Vorstellung, wie dieser Einsteinsche Kommunismus hätte aussehen sollen, und mit Postulaten wie „Spartakus ist der Wille, die menschliche Gesellschaft dem Menschen wieder möglich zu machen" (W 2, 13), macht man auch keine Politik. Hier wären Lenins kritische Ausführungen „Über die revolutionäre Phrase" zu berücksichtigen: „Wunderbare, hinreißende, berauschende Losungen, denen der reale Boden fehlt – das ist das Wesen der revolutionären Phrase."[1146] Freilich ist die Funktion aller Pamphlete, Appelle und Manifeste, und so auch der Einsteinschen „Zeitschriften", nur die: ad hoc für oder gegen eine bestimmte Sache zu werben, die nicht in toto definiert zu werden braucht, die aber auch – infolge des Referenzsprungs zwischen Zeichen und Praxis – gar nicht bruchlos realisiert werden kann. Auch Lenins Machtspruch gegen den Autonomieanspruch des Proletkult –

> 1. Keine besonderen Ideen, sondern Marxismus.
>
> 2. Nicht *Erfindung* einer neuen Proletkultur, sondern *Entwicklung* der besten Vorbilder, Traditionen und Ergebnisse der *bestehenden* Kultur *vom Standpunkt* der marxistischen Weltanschauung und der Lebens- und

---

[1145] Vgl. Lankheit (Hg.): Wassily Kandinsky/Franz Marc – Briefwechsel, SS. 125, 133, 162.

[1146] Lenin: Über die revolutionäre Phrase, in: Werke, Bd. 27, S. 1.

Kampfbedingungen des Proletariats in der Epoche seiner Diktatur her.[1147]

– vermochte nicht, Kunst und Realität zusammenzuzwingen. Das „rationalistische Mißverständnis“[1148] auf Seiten der Politiker (als Vertreter eines spezifischen Diskurstyps) entspricht einem Verkennen der prinzipiellen Zeichenproblematik auf Seiten der engagierten Dadaisten. Zwar vermeinen diese, durch satirische Vernichtung des Aggressionsobjekts[1149] – metonymisch repräsentiert im ästhetischen Motiv – das real existierende Referenzobjekt – die gesellschaftlichen Verhältnisse – selbst zu treffen bzw. ein – außerästhetisches – politisches Ziel zu erreichen. Der rhetorische overkill – „Hiebe durch die dickste Haut / Tödliche Wirkung!!" (W 2, 392) – verselbständigt sich jedoch. Die groteske Karnevalisierung der Revolution – im Sinne Michail M. Bachtins – ergreift keineswegs nur das Objekt, sondern zeitigt auch Effekte der Sublimation, der Katharsis[1150]. Satirisch-groteske Negation ist „gewiß nur im Hinblick auf das, was negiert wird, aber ungewiß bezüglich dessen, was an seiner Stelle gelten soll [...].“[1151] Zumal bei der schon vermerkten Allgemeinheit der Zielangaben ist das ästhetische Zeichen zu einer ideologisch stringenten Dichotomisierungsleistung per se nicht imstande. Durch das metaphorische Gleiten des Sinns werden, wie Alex Demirovic ausgeführt hat, „die sozialen Topoi, die jeweils aktuell werden, sofort wieder in andere Sinnhorizonte gerückt und dadurch ständig neutralisiert und wieder aufgeladen“[1152]. Dadurch erhebt Kunst zwar einen eigenen Herrschaftsanspruch, stabile Berührungspunkte zwischen ästhetischem und politischem Diskurs lassen sich jedoch nicht etablieren – und Dada setzt sich zwangsläufig zwischen alle Stühle, setzt sich der Verfolgung durch die „Regierungssozialisten“ (W 2, 13) wie der Diskriminierung durch die Gefolgsleute der Partei aus. Der Avantgardist Einstein wird weder zum proletarischen Literaten noch zum Tendenzschriftsteller, als Intellektueller nicht zum Parteiarbeiter. Später hat er die ästhetische Einstellung als die zentrale Problematik seiner Existenz begriffen. Die „BEB II“-Fragmente vor allem im thematischen Rahmen von „BEB und die Revolution“ oder „BEB im Exil“ (vgl. AWE, 21ff.) kreisen notorisch um dieses Problem; auch die „Fabrikation der Fiktionen“ – doch davon später. Durch seine ästhetische Renitenz – ähnlich Theodor W. Adorno – bewahrt Einstein jedoch die utopische oder kritische Potenz der Avantgarde vor politischem Verschleiß.

Es ist nicht anders möglich, als daß Einstein auch über die Revolutionszeit hin sein wohl bereits 1917 erwähntes Drama „Die schlimme Botschaft“ – das 1921 erschien – im Auge behielt. Es findet also kein radikaler Paradigmawechsel statt: 1918/19 „weg von der Kunst“ und dann wieder 1920 „Rückzug aus der Politik“; auch Nico Rost hat das so gesehen[1153]. Ebenso laufen ja auch seit 1917/18 Ethnologisierung und Politisierung nebeneinander her. Dreh- und Angelpunkt dieses Wechselbezugs ist Einsteins eher politisches, denn ethnologisches Manifest „Zur primitiven Kunst“ von 1919. Man hat es bislang allzu direkt auf die Stammeskunst Afrikas (oder Ozeaniens) bezogen. Der ethnologische Aspekt erscheint jedoch den politischen Postulaten so völlig subsumiert, daß zu fragen ist, ob Einstein überhaupt fremdkulturelle Konnotationen im Sinn hat:

[1147] Ders.: Entwurf einer Resolution über die proletarische Kultur, 9. Oktober 1920, zit. in: Gorsen u. Knödler-Bunte: Proletkult, Bd. 1, S. 166.

[1148] Demirovic: Ideologie, Diskurs und Hegemonie, S. 63.

[1149] Vgl. Brummack: Zu Begriff und Theorie der Satire, S. 282.

[1150] Vgl. Grübel: Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin, S. 58.

[1151] Stempel: Ironie als Sprechhandlung, S. 217.

[1152] Demirovic: Ideologie, Diskurs und Hegemonie, S. 68.

[1153] Vgl. Rost: zit. in: Penkert: Carl Einstein, S. 86.

Primitive Kunst: Ablehnen der kapitalisierten Kunstüberlieferung. Europäische Mittelbarkeit und Überlieferung muß zerstört, das Ende der formalen Fiktionen festgestellt werden. Sprengen wir die Ideologie des Kapitalismus, so finden wir darunter den einzigen wertvollen Überrest des zerkrachten Erdteils, die Voraussetzung jedes Neuen, die einfache Masse, die heute noch im Zeichen befangen ist. Sie ist der Künstler. (W 2, 20)

Der Titel der Schrift und die eben zitierte Definition sind antithetisch gesetzt, d.h. die Definition ist eine bewußte Umdeutung, ein Verstoß gegen Erwartetes. Die Primitivismus-Rezeption, die im Titel noch anklingt, hat nur „normale Fiktionen" (W 2, 19) – seien es expressionistische, seien es auch kubistische – erzeugt: „Diese Kunst verabreicht dem Bürger die Fiktion ästhetisierender Revolte, die jeden Wunsch nach Änderung harmlos 'seelisch' abreagieren läßt." (W 2, 19) An die Stelle *dieser* (auch modisch gewordenen) primitiven Kunst tritt nun die *eigentliche* primitive, „die uns nötige Kollektivkunst" (W 2, 20), und Einstein fährt konsequent fort: „Nur die soziale Revolution enthält die Möglichkeit einer Änderung der Kunst, ist ihre Prämisse, bestimmt allein den Wert einer Kunstwandlung und stellt dem Künstler seine Aufgabe." (W 2, 20)

Es mag sein, daß der Einsteinsche Begriff der Kollektivität schon zu diesem Zeitpunkt von ethnologischer Fachliteratur (Durkheim, Lévy-Bruhl) beeinflußt ist. Die Annahme erscheint jedoch alles andere als zwingend, denn Emile Durkheim und sein Schüler Lucien Lévy-Bruhl untersuchen aus dieser Perspektive ausschließlich religiöse Phänomene. Diese sind zwar sozial eingebettet, werden aber natürlich nicht politisch verstanden. Durkheim etwa leitet sein Werk „Les formes élémentaires de la vie religieuse" von 1910 mit folgenden Worten ein: „La conclusion générale du livre qu'on va lire, c'est que la religion est une chose éminemment sociale. Les représentations religieuses sont des représentations collectives qui expriment des réalités collectives [...]."[1154] Auch Lévy-Bruhls Definitionen sind für die aktivistischen Bedürfnisse von Weltkriegsende und Revolution kaum geeignet:

Les représentations appelées collectives [...] sont communes aux membres d'un groupe social donnés elles s'y transmettent de génération en génération; elles s'y imposent aux individus et elles éveillent chez eux, selon le cas, des sentiments de respect, de crainte, d'adoration, etc. pour leurs objets.[1155]

Die damit angesprochene mystisch/mythische Dimension wird erst vom surrealistischen Einstein aufgenommen. Das Kollektivkonzept um 1918/1920 entstammt eher direkt sozialistischem bzw. kommunistischem oder anarchistischem Gedankengut. Allein das Inhaltsverzeichnis der Anthologie, in der Einsteins Text erschien: „Die Gemeinschaft. Dokumente der geistigen Weltwende", spricht dafür. Die ideologische Spannbreite der Beiträger reicht von „idealistischen" Revolutionären und Frondeuren bis zu eindeutig prosowjetischen Theoretikern. Der Herausgeber Ludwig Rubiner schreibt:

Hier sind Zeugnisse von Menschen gesammelt, die in der Änderung der Welt ihr Lebensziel sahen. Da sind Verzweifelte; gütige Skeptiker; Frondeure – die alle in ihrer Gesellschaft allein standen, sich gegen ihre Gesellschaft wandten und schließlich ihre Rebellion in andere Richtungen leiten mußten, als es die der direkten Aktion sind; die Schöpfer unserer kritischen Einstellung. – Dann die Aufrührer des Geistes, die den Bewußtseinszustand der Welt umbrachen; seelische Vorbereiter der Wirklichkeitskrise unserer Tage; die Dichter, Maler, Musiker; die Schöpfer neuer Gefühlsgebilde. – Endlich die sozialen Revolutionäre, die Denker der Volksbewegung, Gestalter und Historiker der Massenaktionen, die Sprecher des Proletariats: Die Schöpfer der neuen sozialistischen Weltkultur [...].[1156]

1154 Durkheim: Les formes élémentaires de la vie religieuse, S. 13.

1155 Lévy-Bruhl: Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures, S. 1.

1156 Rubiner: Vorbemerkung zu: Die Gemeinschaft, hg. v. dems., S. 5.

Einsteins zur gleichen Zeit geschriebener Beitrag für die Sowjet-Enzyklopädie (ohne Titel und nicht veröffentlicht) legt es nahe, als „Primitiven" den Proletarier zu definieren und „primitive" und „proletarische" Kunst als synonym zu betrachten.

In Anbetracht dieses politischen Engagements überrascht es, daß Einstein bereits am 16. Dezember 1919 bezüglich einer erwünschten „Zusammenarbeit" (AWE, 43) mit Tristan Tzara Kontakt aufnimmt, indem er ihm einige Nummern des „Blutigen Ernst" nach Zürich schickt, und zwar an die offizielle Adresse des „Mouvement Dada": Seehof Schifflände 28. Tzara anwortet auch schon vor dem 3. Januar 1920, wenn zwar offenbar zurückhaltend (der Brief ist nicht erhalten); zu diesem Zeitpunkt sendet ihm Einstein (laut Poststempel) jedenfalls per Eilbrief und Einschreiben ein erneutes, drängenderes Angebot (der Lesbarkeit wegen sind zumindest einige orthographische Versehen stillschweigend beseitigt):

> Cher confrère,
> je vous remercie de votre carte. alors, je sais que vous écrivez en français. tant mieux pour vous. je ferai traduire vos choses. notre revue se tourne maintenant plus fort vers le littératique. quand même, j'écris un peu contre le bochewisme, qui est partout. je publie avec plaisir vos manifestes etc. si vous êtes à Paris, saluez mes amis et dites aux confères que je serai très heureux à publier des manuscrits de vous Français, pareillement des dessins etc. Je vous propose à m'envoyer un tas de choses – il y a pareillement moyen, à faire traduire un *livre* de vous. envoyez-moi s.v.p. des écrits avant que vous partez pour Paris. Si vous voulez, vous avez un monopole sur ma revue pour publier vos choses pour l'Allemagne. Ecrivez-moi vite, faites vos propositions, envoyez des écrits. Je serai très heureux, si les Monsieurs [sic] Picabia Janco etc. m'envoyent des dessins ou des bois, reproductions etc. pour publier leurs travaux. Dites le même aux Italiens aux Français, aux Chirico Carrà etc. Alors: l'échange des publications soit fait.
> Les bonnes choses pour l'année nouvelle – bonne camaraderie. Tout à vous
>
> Carl Einstein (FJD)

Der Trend zum Künstlerischen bzw. Literarischen („le littératique") ist auch in dem angeblichen Brief an Pansaers vom 20. Dezember des Vorjahres bezeugt. Einstein entschuldigt sich fast, noch gegen den „bochewisme" zu schreiben, d.h. gegen die „boches", die Deutschen. Reine Spekulation, ob Einstein tatsächlich die dadaistischen Manifeste Tzaras im „Blutigen Ernst" veröffentlicht hätte und welche Wirkung davon ausgegangen wäre. Auch sind die Gründe unbekannt, warum Tristan Tzara seine Texte nicht – zumindest nicht in Übersetzung – in Berlin erscheinen ließ. Zweifellos war Paris kunst- und literaturpolitisch der interessantere Ort, nicht zuletzt aufgrund der anstehenden Übersiedlung Tzaras dorthin (17. Januar 1920). Die „Sept manifestes dada" waren zwar in der Tat 1921 bei dem Pariser Verlag La Sirène angekündigt, erschienen aber erst 1924[1157]. Einstein könnte zumindest das „Manifeste Dada 1918" gekannt haben, das in der Zeitschrift „Dada 3" im Dezember 1918 erstmals veröffentlicht wurde. Tzara vertritt hier – auch in entsprechender Form – seine Überzeugung: „[...] il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir."[1158] Neben Sätzen, denen Einstein, genauer: der Verfasser des „Bebuquin", ohne weiteres zugestimmt hätte, etwa: „une œuvre compréhensible est produit de journaliste"[1159], finden sich solche, die er wohl nicht geschätzt hätte oder zumindest nicht auf Dauer geschätzt hat: „Toute œuvre picturale ou plastique est inutile [...]"[1160] – gleichviel wieviel provokante Paradoxie mit dieser Aussage verbunden gewesen sein mag.

1157 Vgl. Béhar: Anmerkungen zu: Tzara: Œuvres complètes, Bd. 1, S. 694.

1158 Tzara: Manifeste Dada 1918, in: Œuvres complètes, Bd. 1, S. 366.

1159 Ebd., S. 363.

1160 Ebd., S. 364.

Zu einem regelrechten Bruch scheint es indessen nie gekommen zu sein, denn als Einstein Beiträge für den „Europa-Almanach" zusammenstellt, schreibt er auch – am 30. Juli 1924 – an Tzara sehr verbindlich:

> Cher monsieur Tzara;
> je publie chez Kiepenheuer un annuaire. impossible, que vous me manquez. donnez-moi pour ce livre quelques inédits de vous. prose, poésie, aphorismes. cette chose est urgente. une brève histoire du dada par vous; ce serait précieux. refléchissez sur ça et c'est gentil si vous me répondez vite.
>
> Carl Einstein (FJD)

Auch diese Zusammenarbeit kam nicht zustande, Einstein verliert bereits nach 1920 sein Interesse am Dadaismus. Offenbar betrachtet er diesen 1924 auch schon als historisches Phänomen; so aus seiner eben zitierten Aufforderung zu schließen, eine „kurze Geschichte Dadas" wäre ihm seitens Tzara erwünscht. Man sollte freilich nicht vergessen, daß gerade eine provokante Historizität Dada Wirkung verschafft hatte. Tristan Tzara hatte so z.B. mit seiner „Chronique Zurichoise 1915-1919" – im Berliner „Dada Almanach" 1920 veröffentlicht[1161] – die sozialen Wirkungsbedingungen des Dadaismus reflektiert. Die Aktionsform des „Skandals"[1162] funktioniert nur als Einbruch in eine vorausgesetzte geschichtliche Kontinuität, als Störung einer stabilen Situation. Dafür bot Zürich den Rahmen – auch das traditionsreiche Paris –, nicht aber das von Weltkrieg und Revolution zerrüttete Berlin. Zusammenbruch der Wirklichkeit einerseits und kommerzieller Boom des Expressionismus andererseits ließen für dadaistische Aktionen keinen Raum. In der französischen Zeitschrift „Action" analysiert Einstein 1921 diese Lage wie folgt – die Originalversion ist französisch: „[...] quelques optimistes tâtèrent d'un dadaisme de brasserie; ce fut un avortement faute de scandale. L'auteur le plus dionysiaque serait découragé par l'indifférence stupide de notre public."[1163]

Tristan Tzara macht indessen Bekanntschaft mit einer anderen Seite des deutschen Publikums, die bis zur Ausstellung „Entarteter Kunst" 1937 eine denkwürdige Tradition fand. Ich zitiere zunächst Tzaras Bericht von einer dadaistischen Vortragsreise, die ihm am 25. September 1922 über Weimar und Hannover auch nach Jena führt: „A Jena m'attendait un danger, car je parlais en français, et les jeunes étudiants fascistes ne font pas grand cas de la vie d'un homme. Il paraît qu'en Allemagne la vie ne vaut pas cher."[1164] Tzara fügt jedoch bedauernd hinzu – es war zu keinem Skandal gekommen:

> A mon grand regret il n'y eut pas d'incidents. J'espérais apprendre dans le tumulte, des choses intéressantes sur le caractère des allemands. Et j'aime tant quand les hommes se manifestent, même par le bruit et leurs mauvaises qualités.[1165]

Möglich, daß sich Einstein mit seiner Polemik gegen den deutschen „Biertisch-Dadaismus" (W 2, 202) – so in der ausgezeichneten Rückübersetzung Henriette Beeses – gegen die Aktionen des selbsternannten Ober-Dada Johannes Baader wendet, der, wie Raoul Hausmann schreibt, Streiche machte, „die [nur] manchmal, aus Zufall, gut in die Linie der Revolte paßten"[1166]. Clément Pansaers

---

1161 Vgl. Tzara: Chronique Zurichoise 1915-1919, in: Dada Almanach, hg. v. Huelsenbeck, S. 10ff.

1162 Vgl. Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, hg. v. Biro u. Passeron, S. 374f.

1163 Einstein: De l'Allemagne, in: Action, Nr. 9 (1921), o. S.; abgedr. in: Obliques 1981: L'Expressionisme allemand, S. 235 – 237; dt. W 2, 202.

1164 Tzara: L'Allemagne – Un film à épisodes, in: Œuvres complètes, Bd. 1, S. 603.

1165 Ebd.

1166 Hausmann: Dada empört sich, regt sich und stirbt in Berlin, in: Dada Berlin, hg. v. Bergius u. Riha, S. 7.

überliefert 1921 eine briefliche Äußerung Einsteins zum Ende des Dadaismus: „Dada est un calambour qui pette trop longtemps!“[1167]

Signifikant für Einsteins Perspektivenwechsel, der sich sowohl von Dada als auch von Deutschland abwendet, scheint die Wiederaufnahme des Kontakts mit Daniel-Henry Kahnweiler, die nicht zufällig im Zeichen der „Negerplastik“ bzw. der „Afrikanischen Plastik“ steht. Ich hatte diese ja bereits als Platzhalter des Kubismus gewertet, denn Einstein klagt zurecht, daß er – 1921 – „von Bildern wie ein Blinder sprechen muß. Man sieht ja nichts mehr“ (EKC, 126). Kahnweilers erster erhaltener Brief an Einstein vom 8. Februar 1921 bestätigt, daß er erst seit langem „wieder einmal ein Lebenszeichen“ (EKC, 122) von jenem erhielt. Einstein schwenkt also – ganz allgemein gesehen – auf den internationalen Kunst-Diskurs wieder ein, nach einer politisch bedingten – wenn auch nur partiellen – Unterbrechung von fünf, sechs Jahren. Im Rahmen dieses Kunst-Diskurses mußte ihm notwendigerweise die dadaistische „Anti-Kunst“[1168] obsolet erscheinen, denn gewiß hatte Dada, der parasitär-skandalös fungierte und agierte, nicht die werkautonomen Qualitäten der kubistischen Malerei und Plastik aufzuweisen:

> Dada poetry was not written in order to be printed and read in private. It could only be brought to life in a performance and relied on an actor in order to fulfill its functions. It required theatrical representation, and the acoustic effect (produced by voice orinstruments) was enhanced by visual presentation (through gesture, mime and movement), so that the audience could actually *hear* and *see* the poem.[1169]

„Werkautonomie“ fasse ich nur als provisorischen Hilfsbegriff, um die Traditionsbindung Einsteins aufzuzeigen, gewiß auch die Bindung an eine recht junge „Tradition der Moderne“[1170], wie sie sich erst seit (rund) 1907 konstituiert hatte, aber Tradition gleichwohl. Der Autonomiebegriff indessen – trotz seiner emanzipatorischen Herkunft – setzt das Werk nicht von der Gesellschaft ab, sondern bietet es verdinglicht dem Kunstmarkt an. Einstein begreift erst in den dreißiger Jahren, was Henri Meschonnic wie folgt formuliert: „La modernité est un marché. Le marché de l’art. Hors de ce marché, ni modernité ni art.“[1171]

Daß Einstein nicht Dadaist bleiben konnte, hat neben politischen und kunstgeschichtlichen auch rein persönliche Gründe. Zunächst das Generationsproblem: Einstein zeigt keine Neigung, das Bohemienleben der Vorkriegszeit wieder aufzunehmen, zumal er eine Frankfurter Bankierstochter zu heiraten beabsichtigt, die er am 23. Dezember 1922 kennenlernt[1172] und der er wohl im Folgejahr mitteilt: „Abends bei Grosz. Herrlich und langweilig. The god [sic] boy stagniert schlimm. Gott – Politik. Der Kommunistenton der bei Grosz etwas grassiert – den vertrag ich auch nicht.“ (CEA) Nicht zuletzt aus Prestigegründen interessiert er sich für die Professur, die ihm am Weimarer Bauhaus in Aussicht gestellt worden war. Der Simon-Wolfskehl-Briefwechsel handelt mehrfach davon. Trotz aller Polemik gegen den nach dem Kriege aufblühenden Kunsthandel – wohlgemerkt: mit den Expressionisten – überlegt er sich, wenn auch nur für kurze Zeit, ob er nicht auch in dieses Geschäft einsteigen soll. Man kann in der Tat die Existenzprobleme eines freien Schriftstellers der Avantgarde nicht genug herausstreichen. Einstein schreibt zur Jahreswende 1922 an Kahnweiler: „Was halten Sie

---

1167 Pansaers: Dada et moi, in: Bar Nicanor et autres textes Dada, S. 114.

1168 Vgl. Richter: Dada – Kunst und Anti-Kunst u. Tzara: Art – Anti-Art, in: Œuvres complètes, Bd. 5, S. 430 ff.

1169 Berghaus: Dada Theater or: The Genesis of Anti-Bourgeois Performance Art, S. 297f.

1170 Vgl. Heißenbüttel: Carl Einstein-Portrait.

1171 Meschonnic: Modernité Modernité, S. 27.

1172 Vgl. Penkert: Carl Einstein, S. 96.

davon, wenn ich Flechtheim anbiete, ihm anfangs seinen Berliner Kunstsalon zu leiten? Das wäre nicht uninteressant. Außerdem man braucht Geld." (EKC, 126) Eine Antwort Kahnweilers ist nicht erhalten, als cleverer und kühler Geschäftsmann dürfte er die Einsteinsche Idee kaum unterstützt haben, zumal sein eigener Bruder Gustav mit beträchtlichem Kapital zu eben diesem Zeitpunkt (April 1921) Teilhaber der Berliner Galerie Flechtheim geworden war. Diese wurde am 1. Oktober 1921 eröffnet[1173].

2.2.4. Varianten der Kunstgeschichte

2.2.4.1. Kompromiß und Kontinuität

Mit einem Beitrag über Rudolf Schlichter und gleichsam mit „gemischten Gefühlen" meldet sich der Kunstschriftsteller Einstein 1920 in seinem Metier zurück. Er dementiert indessen seine Rolle wenig später: „Ich bin nicht Kunstschriftsteller." (W 2, 216) An Tony Simon-Wolfskehl schreibt er wenig später:

> Allmälig, recht zagsam, werde ich den Dégout vor Literatur los; sehe meine alten Kollegen wieder wie Döblin, [Leonhard] Frank oder Sternheim und lasse mich hie und da in die sog. Gesellschaft einladen. (CEA)

Aus demselben Briefwechsel weiß man auch, wie sehr sich Einstein als Künstler, und eben nicht als Sachbuchautor fühlte: „Die bildenden Kunstschmarren, das ist meine Rente. die anderen Sachen publiziere ich kaum." (CEA) Ein anderer zynischer Kommentar Einsteins setzt seinen Broterwerb mit dem Gottfried Benns in Beziehung: „er kuriert Tripper und ich mache Kunst – was ungefähr noch dümmer ist." (CEA) Mit dieser „Kunst-Mache" meint er seine Tätigkeit als Kunstagent und Publizist. Einstein kennzeichnet die eingangs erwähnte Schlichter-Arbeit nur allzudeutlich als Pflichtübung, indem er den Künstler lediglich zum Vorwand nimmt, einerseits – und vor allem – um gegen den deutschen Expressionismus zu polemisieren, andererseits um an den Pariser Kubismus als den modernen, d.h. zeitgemäßen „Realismus" zu erinnern (W 2, 61). In diese polemische Digression bzw. diesen erneuten Appell flicht Einstein erst sein eigentliches Thema ein: „Ich soll nun über Rudolf Schlichter schreiben", und er fügt hinzu: „Es liegt mir fern anzunehmen, er werde um meiner Schreiberei willen ein Genie." (W 2, 60) Einstein fühlte sich Schlichter wohl von dessen Rolle im Berliner Dadaismus her verpflichtet[1174], ebenfalls Paul Westheim, dem Herausgeber des „Kunstblatts", mit dem er befreundet war. Schlichter gehört Einstein zufolge in die Reihe der Grosz, Dix und auch des frühen Beckmann. Ideologisch gesehen, zählten die drei zuerst genannten (Schlichter, Grosz, Dix) zur sogenannten Novembergruppe, deren Programm Raoul Hausmann wie folgt definierte:

> Die Novembergruppe wurde [...] gegründet von den Künstlern, die außerhalb der Taktiken und Schiebungen der snobistischen Künstlerklubs und der Kunsthändlerspekulation eine revolutionäre Sehnsucht nach einer

[1173] Vgl. Flacke-Knoch u. von Wiese: Der Lebensfilm von Alfred Flechtheim, in: Alfred Flechtheim. Sammler – Kunsthändler – Verleger, S. 167.

[1174] Vgl. Expressionisten [Katalog], S. 168ff. u. Hausmann: Texte bis 1933, Bd. 2, S. 199ff.

> reineren Gemeinschaft und nach einem Zusammenhang mit den Massen der Arbeitenden verwirklichen wollten.[1175]

Auch die erste kleine Künstlermonographie nach dem Kriege widmet Einstein einem Freund, Moise Kisling[1176], der ebensowenig Kubist war wie die Künstler der Novembergruppe (vgl. W 2, 206) – trotz früher Pariser Kontakte, die Einstein natürlich hervorhebt. Diese Kontakte nimmt er allerdings zum Anlaß, Vorkrieg und Nachkrieg zu verknüpfen und wiederum den Kubismus zum „entscheidenden Ereignis für unsere Optik“ (W 2, 206) zu proklamieren. Das Bemühen um Kontinuität spricht explizit aus folgenden Zeilen:

> Die Jahre bis in den Krieg waren die heroischen Jahre der jungen Malerei [...]. Es kam der Krieg; man unterbrach die lange Arbeit und die Diskussionen und war getrennt. Jahre hindurch hört und sieht man nichts mehr von junger Malerei oder Dichtung: was zurückkommt erholt sich langsam. Aber die junge Malerei war stärker als der Krieg. (W 2, 211)

Indem Einstein den Krieg als die entscheidende Zäsur der europäischen Geschichte wertet[1177], verarbeitet er zwei Enttäuschungen zugleich: die verlorene Hoffnung auf eine rätedemokratische Erneuerung Deutschlands zum einen, auf eine Internationalisierung der Revolution zum anderen. Die entschiedene Abwendung vom deutschen Expressionismus bzw. die provokative Orientierung an der Pariser Kunstszene fungieren als Ersatz für den politischen Mißerfolg im eigenen Lande und binden zugleich Einsteins ohnehin über nationale Belange hinausgehende Interessen. An die Stelle der revolutionären Aktion und Agitation von 1918/19 tritt eine vehemente Deutschland- und Europa-Schelte, tritt auch sehr bald (1923/24) der aus verschiedenen Gründen erst spät (1928) realisierte Wunsch, von Berlin nach Paris zu übersiedeln. Dieser Einstellungswandel von der Politik zur Kunst, von der nationalen bzw. internationalistischen Frustration zum ästhetischen Diskurs läßt die doppelte, ja extreme und gleichsam eschatologische Belastung erkennen, die Einstein dem favorisierten Kubismus aufbürdet. Einstein handelt nicht mehr politisch, er setzt alles gewissermaßen auf eine Karte, ja auf einen Sinn: die Veränderung des Sehens, eine schmale – allzu schmale – revolutionäre Basis in der Tat.

Man hat sich mehrfach gefragt, ob die Einsteinsche Rückkehr zur Kunstschriftstellerei politische Resignation bedeute oder nicht. Geht man nun von der Annahme aus, daß sich auch politische Utopien niemals restlos einlösen – und Einstein verfolgt z.B. den Niedergang der russischen Revolution sehr genau –, so läßt sich Einsteins ästhetische Wirkung durchaus gegen seine partielle Entpolitisierung aufwiegen. Die Reästhetisierung des Einsteinschen Diskurses nach 1920 besitzt jedoch politische Dimensionen, die Einstein zwar von Anfang an registriert, die er in letzter persönlicher Konsequenz aber erst in „BEB II“ darstellt: als den Untergang eines verspäteten „Romantikers“. Vergleicht man das Schicksal des Proletkult im postrevolutionären Rußland mit dem der westeuropäischen Avantgarde, so gerät der Künstler hier – und so auch der Intellektuelle – zwar nicht in die Abhängigkeit einer Partei, sehr wohl aber in die von Kunsthandel und Ökonomie. Nicht zufällig ist Einsteins 1919 veröffentlichter Beitrag zum Abbruch bürgerlicher Ideologien „Abhängigkeit“ überschrieben (W 2, 51ff.). Einsteins Politisierungsproblem heißt also nicht „sowjetische Verstaatlichung“, sondern „kapitalistische Vermarktung“. Gewiß hat er den Kunst- und Ausstellungsbetrieb des Vorkriegs mehrfach satirisch attackiert – als „Bilderhängverein“ (W 1, 184) –;

[1175] Hausmann: ebd., Bd. 1, S. 190.

[1176] Vgl. Einstein an Tzara, Quelle: FJD u. ders. an Simon-Wolfskehl, Quelle: CEA; vgl. auch Meffre: Carl Einstein und Moise Kisling; der Briefwechsel Einstein/Kisling war mir nicht zugänglich.

[1177] Vgl. George F. Kennan: The Decline of Bismarck’s European Order, S. 3f.

aber so wie er etwa die „Herbstausstellung am Kurfürstendamm“ 1913 einleitet, scheinen ihm Öffentlichkeit und Wertung der Kunstwerke noch äußerlich und akzidentiell:

> Die neue Kunst; ich verstand darunter eher einen Kampf eines jungen Künstlers, innerlich durchgeführt; eine langdauernde, zähe Bemühung um menschlich Wichtiges. Dies ein Irrtum; wie mich die Herbstausstellung lehrt. Die Unruhe innerlicher Vorgänge ist nicht zu verspüren; der Kampf wurde bequemfeigerweise nach außen projiziert [...]. Nun sitzen die frühreifen Professorchen in der Glorie der offiziell nicht Totgehängten, durchlaufen befriedigt die Räume, um nicht ohne Selbstgefühl vor dem einjurierten Œuvre zu verharren, um gleichsam im eigenen Laden zu empfangen, abgegrenzt durch die charaktervollen Bilderchen; und sie kommen; der wohlwollende Kritiker von annodunnemals die Gelegenheit eines neuen Kämpfchens beschmunzelnd; die erfreute Mamma, die Ausgeburt ihres Jungen bequietschend; es ist nicht leicht, ein so sensibles Kind großzuziehen; und vielleicht der dünne Schatten einer mageren Jüngerschar; alles synthetisch, wie das Blau zu dem Gelb steht! Bande! (ebd.)

Die Schulze-Satiren von 1919 sowie entsprechende Szenen aus der „Schlimmen Botschaft“ (W 2, 183ff.) und andere Texte der Folgezeit verschieben die Grenze von Kunstwerk und Marktwert ins Innere des Gegenstandes: „Jemand kooft Impressionisten. Ist er damit Impressionist? / Nein, Herr Cassirer hat die Cézannes gemalt, da er sie verkoofte – nich?“ (W 2, 48) Die ironische Übernahme des Vokabulars (Dialektismen) und der kommerziellen Gedankengänge der Gegenpartei – der bürgerlichen „Edelschulzen“ (W 2, 48) –, ihre Präsentation in einem fingierten Dialog (subjectio), einer rhetorischen Frage (interrogatio) und die scheinbar um Affirmation heischende adversio zum „Zweitpublikum“[1178] der Ironisierten – „nich?“ – können nicht verbergen, ja signalisieren, daß der Satiriker eben doch einen Kompromiß eingeht bzw. eingehen muß. Einstein pervertiert das metonymische Verhältnis von Erzeuger und Erzeugnis, indem er den Kunsthändler zum eigentlichen Kunstschaffenden deklariert; dadurch stellt er die sozio-ökonomischen Zusammenhänge heraus, entlarvt sie. Denselben Sachverhalt formuliert Rudolf Grossmann 1927 explizit: „Das Wichtigste, das Eigentliche, die wirklichen Kunstzeuger, die Kunstgötter aber sind die Herren Händler.“[1179] Einstein hingegen scheint nicht zu bedenken, daß die hochgestochene Intellektualität gerade dieser seiner Satiren um 1919 zwangsläufig nur von einem bildungsbürgerlichen, d.h. in mehreren Codes versierten Publikum verstanden werden konnten, also nicht eigentlich „die proletarischen Massen“ erreichte, deren Machtergreifung sie indes fordern. Die ästhetische und intellektuelle Kompromißlosigkeit des Einsteins der zwanziger Jahre ist also nur scheinbar eine absolute. Die Parteinahme für die Kunst wird schon durch deren Vermittlungsbedingungen relativiert. Einstein liefert sich durch seinen halb eingestandenen Kompromiß mit dem bürgerlichen Publikum diesem insoweit aus, als er nur durch permanente Leistung seiner Abhängigkeit entgeht, das heißt aber, daß er die Utopie einer Aufhebung der Abhängigkeit laufend selbst produzieren muß. Am 17. Februar 1934 notiert er treffend:

> das problem: BEB wird in einem gewissen sinn ein von der gesellschaft legalisierter hochstapler. man bezahlt nur verkäuflichen geist, also servilen. liefert man diesen nicht, so muß man vor den einzelnen kriechen und ihren geldbeutel überlisten. dagegen die „voraussetzungslosen“ wissenschaftler, die geistbeamten die vom staat zum denken engagiert sind. hier das motiv des denkbordells. eine universität, ein seminar geben. also BEB muß immer einzelne epatieren und verbraucht sich – um leben zu können – restlos daran. [...] also er ist eine mischung von stipendiat und escroc, der dabei ein schlechtes geschäft macht; denn er lebt stets in der angst, daß man ihn fallen läßt. [...] infolge dieser gemeinen abhängigkeit[:] eine masse von haß wird erzeugt und aufgestapelt. (B II, 27)

[1178] Plett: Einführung in die rhetorische Textanalyse, S. 66.

[1179] Grossmann: Vor- und Rückblick im deutschen Kunstbetrieb, S. 229.

Der „nach innen“, in die Darstellung selbst verlagerte Klassenkampf und dessen Angewiesenheit auf Vermarktung und Veröffentlichung[1180] einerseits, der Selbsthaß des bezahlten Bürgerschrecks, kompromittierten Intellektuellen und Künstlers andererseits potenzieren die Ausdruckskraft des Autors um ein Vielfaches der Vorkriegszeit. Sein Idiolekt überhitzt sich gleichsam politisch – kritisch wie selbstkritisch. Der kunsttheoretische Diskurs nimmt nun auch Züge des ökonomischen an: er wird kompetitiv bis ins letzte, setzt mit strategischen Begriffen wie „Bluff“, „Hochstapelei“ oder „Championat“ (W 3, 248) ein und entmystifiziert den Kunstbetrieb als „Sportplatz“ (W 3, 152) oder als „Bordell“, als Ort der Käuflichkeit kat'exochen. Diese frequente Rhetorik bezeugt keinen schlechten Stil oder Geschmack, über den in der Tat zu streiten wäre. Der in Frage stehende Sprachgebrauch hat die Funktion, den Diskurs selber zu unterminieren, ihm als Ganzem gleichsam synekdotisch zu widerstreiten – durch fortgesetzte, wenn auch meist verdeckte Parodie[1181]. Diese Struktur legt ein Einsteinsches understatement in einem Brief an Tony Simon-Wolfskehl bloß:

> [...] eine Litteratur – wie ich sie machte – ist von vornherein verloren, da sie gegen den Leser und die übliche Litteratur geschrieben ist. [...] Vorläufig schreibe ich Zeug – das die Leute als Kg [Kunstgeschichte] *etwas erstaunen* wird. (CEA; Hervorh. Kf)

Zwar zielt diese Parodie zunächst auf Einsteins Widersacher und scheint damit eher als Satire zu benennen. Allerdings, je mehr Einstein politisch reflektiert und sich selber als zoon politicon erkennt, desto stärker manifestiert sich im kritischen Ansatz auch Einsteinsche Selbstkritik. Diese Tendenz regt sich schon in den frühen zwanziger Jahren; z.B. thematisieren „Der von Gott gewollte Chinahändler“ (W 2, 214f.) oder „Die Diva und der Kritiker“ (W 2, 282f.) bereits „das Tragische des Bezahltwerdens“ (W 2, 282). „Die schlimme Botschaft“ ist expressis verbis „gegen das Theater“[1182] geschrieben, und diese an sich nicht außergewöhnliche Autorenäußerung hat ihren Stellenwert auf dem Kunstmarkt der „Goldenen“ Zwanziger Jahre. Zynische Parodie – auch als Selbstparodie und Parodie des Genres – tritt unverhüllt in einigen Kunstkritiken nach 1930 zutage, insofern hier durch eine gewisse Erstarrung oder auch Automatisierung des Einsteinschen Diskurses die parodistische Doppelcodierung ihre Erkenntnisfunktion verliert. Das Kunstschaffen selber erscheint Einstein als „Fabrikation“, also als im Sinne Henri Bergsons komische „Mechanisierung“[1183]. Einen Bericht über Pariser Kunstausstellungen, betitelt „Kleine Bilderfabrik“, leitet Einstein wie folgt ein: „Kunst ist im Ganzen Sportplatz der Mittelmäßigen, die hier ihre Laster vorreiten.“[1184] Wolfgang Welsch hat neuerdings „Doppelcodierung“ als postmodernes Verfahren herausgestellt[1185]; man kann indessen schon auf Peter Bürgers Kunstkonzeption verweisen, derzufolge Avantgarde „Selbstkritik der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft“[1186] sei. Die im Grunde ästhetische Funktion des Gegendiskurses kommt jedoch zum Vorschein, wenn man ihn eben als parodistisch (nicht nur als kritisch) versteht. Diesen Zusammenhang hat insbesondere Aleksandar Flaker herausgearbeitet: „La déesthétisation de la littérature et des arts va de pair avec une esthétisation progressive du quotidien.“[1187] Zum hier angesprochenen „Alltäglichen“ als Mittel und Zweck des Traditionsbruches zählt Einsteins

[1180] Vgl. Berg u.a.: Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart, S. 18.

[1181] Vgl. Wales: A Dictionary of Stylistics, S. 338f.

[1182] Einstein an Simon-Wolfskehl, Quelle: CEA; vgl. Braun: Carl Einsteins „Schlimme Botschaft“ und ihre Leser u. Lorenz: Die letzten Tage des Herrn.

[1183] Vgl. Bergson: Le rire, S. 35.

[1184] Einstein: Kleine Bilderfabrik, in: Die Weltkunst, Jg. 5., Nr. 14 (5. April 1931), S. 2.

[1185] Vgl. Welsch: Unsere postmoderne Moderne, S. 20.

[1186] Bürger: Theorie der Avantgarde, S. 26ff.

[1187] Flaker: Notes sur l'étude de l'avant-garde, S. 135.

„unangemessene“ Metaphorik aus den Bildbereichen der Industrie, des Sports und des erotischen Gewerbes. Einstein wie auch andere Avantgarde-Theoretiker täuschen sich jedoch in der Annahme, allein aus dem Bruch eine neue Tradition ableiten zu können, die dieselbe Einheitlichkeit und Verbindlichkeit besäße wie der Diskurs zuvor. David Bennett bezeichnet nun gerade diese partielle Selbstzerstörung des ästhetischen Diskurses als evolutionäre Errungenschaft, d.h. als postmodern: „[...] postmodernism is distinguished by its ‘self-scepticism and metaparodic manner’: possessed of many styles but mistrustful of all, its mode is multigeneric, parodic, collageist!“[1188] Man bemerkt indessen, wie nahe Einstein um 1919 der dadaistischen Versuchung stand, die ästhetische Einstellung überhaupt aufzugeben, d.h. wie er gegen selbstlaufende Ästhetisierungsprozesse ankämpft, sich ihnen zu entwinden sucht.

> Der Dadaismus steht zum erstenmal dem Leben nicht mehr ästhetisch gegenüber, indem er alle Schlagworte von Ethik, Kultur und Innerlichkeit, die nur Mäntel für schwache Muskeln sind, in seine Bestandteile zerfetzt[1189],

heißt es im ersten Dada-Manifest in deutscher Sprache, verfaßt von Richard Huelsenbeck, vorgetragen in Berlin am 12. April 1918 und veröffentlicht 1920. Unter den Unterzeichnern des Manifests finden sich Einsteins Mitarbeiter und Bekannte (George Grosz, Raoul Hausmann, Tristan Tzara u.a.), nicht aber er selbst. Einstein versucht nämlich, seinen unaustilgbaren Rest Ästhetizismus mit seinen politischen Zielvorstellungen zu verknüpfen. Seine Äußerung zu George Grosz in der „Kunst des 20. Jahrhunderts“ ist auch autobiographisch konnotiert: „Man war zu Kriegsende Dadaist gewesen, hatte den Kunstschwindel erkannt, wußte, ein jedes war zu kombinieren, alles wurde goutiert.“ (K 1, 150) Oder an anderer Stelle im Expressionismus-Kapitel „Die Deutschen“: „[...] man nähert sich Dada, und Kunst zerknallt in artistischer Willkür zum Lächerlichen.“ (K 1, 109) Die Potenzierung der diskursiven Intensität kommt freilich auch dadurch zustande, daß Einstein stets die hoffnungslos weite „Distanz zwischen Bild und Wort“ (W 2, 209) zu überbrücken versucht, wie er selber schreibt und hinzufügt: „[...] dieser Abstand kann höchstens durch etwas wie resignierte Liebe zur Sache verborgen werden.“ (ebd.)

Vorausgreifend sei schon bemerkt, daß der surrealistische Einstein zwar von dieser extrem idealistischen Spekulation, die Gesellschaft über Veränderung von Sehgewohnheiten verändern zu können, Abstand nimmt, d.h. sie modifiziert. Sein psychoanalytischer Neuansatz, der sozial umfassender greifen und wirken soll, vermag jedoch nicht die Abhängigkeit[1190] der Kunst von der Gesellschaft umzukehren. Man könnte einwenden, daß dieses Abhängigkeitsverhältnis auch vor dem Krieg schon bestanden habe, ja generell bestehe, so daß die oben aufgezeigte Wende zu stark akzentuiert erschiene. Gewiß befand sich die Vorkriegsbohème zugleich in Opposition und Abhängigkeit von der Gesellschaft wie die Avantgarde nach 1919 auch; allerdings war es eine anarchisch-naive, d.h. unpolitische Opposition ohne wirkliche Alternative – der Verführung durch kollektive Mythen preisgegeben. Sehr im Unterschied zu zahlreichen anderen gleichzeitigen Reformbewegungen waren Décadence und Avantgarde bis zum Kriegsausbruch im Prinzip gesellschaftlich negativ eingestellt (vgl. FF, 271). Nach 1918/19 bzw. nach der politischen Bewußtwerdung infolge des Kriegserlebnisses hatten sich zumindest bei Einstein die Zielvorstellungen politisch profiliert – ohne freilich je, wie schon bemerkt, konkrete oder gar

---

[1188] Bennet: Parody, Postmodernism, and the Politics of Reading, S. 197; vgl. Schulte-Sasse: Carl Einstein: Or, The Postmodern Transformation of Modernism.

[1189] Tzara u.a.: Dadaistisches Manifest, in: Dada Almanach, hg. v. Huelsenbeck, S. 38f.

[1190] Vgl. Fähnders: Anarchismus und Literatur, S. 168f.

praktikable Organisationsformen anzunehmen. Weder Einstein noch die Surrealisten können die Aporie aufheben, die Pierre Naville 1926 als Entscheidungsalternative anbot:

> 1. Ou bien persévérer dans une attitude négative d'ordre anarchique, attitude fausse a priori parce qu'elle ne justifie pas l'idée de révolution dont elle se réclame, attitude soumise à un refus de compromettre son existence propre et le caractère sacré de l'individu dans une lutte qui entraînerait vers l'action disciplinée du combat de classes.
> 2. Ou bien s'engager résolument dans la voie révolutionaire: la voie marxiste.[1191]

Die Avantgarde des Vorkriegs war – kunstsoziologisch gesprochen – „arm"; die Weimarer Republik hingegen bot über den Kunsthandel reichliche Möglichkeiten der Beteiligung. Joan Weinstein spricht von einem „link between expressionism and capitalism"[1192] nach dem Kriege: „[...] they were now represented in state museums, their opinions were now sought by the state bureaucracy, and they gradually began to infiltrate the state art schools."[1193] Diese Geschäftsbedingungen wissentlich akzeptieren, hieß sich kompromittieren, wenn man zuvor 1918/19 die „Diktatur des Proletariats" gefordert hatte. Im Grunde war Einstein 1919 genau so weit wie zehn Jahre später zur Zeit der Niederschrift der „Fabrikation der Fiktionen":

> Was kann uns die kapitalistische Kunstüberlieferung wert sein, aus der Produzent und Abnehmer ihre Rente ziehen, und sei es nur in Form zweckloser, das ist: snobistischer Erregung. Das europäische Kunstwerk dient immer noch der innerlichen Sicherung und Stärkung des besitzenden Bürgers. Die Kunst verabreicht dem Bürger die Fiktion ästhetisierender Revolte, die jeden Wunsch nach Änderung harmlos „seelisch" abreagieren läßt. Die uns nötige Kollektivkunst: Nur die soziale Revolution enthält die Möglichkeit einer Änderung der Kunst, ist ihr Prämisse, bestimmt allein den Wert einer Kunstwandlung und stellt dem Künstler seine Aufgabe. (W 2, 19f.)

Durch seine erneute Favorisierung des Pariser Kubismus – nach einem dadaistischen Zwischenspiel –, insbesondere seiner treffsicher erkannten erstklassigen Vertreter (Picasso, Braque, Gris, Léger)[1194] „rettet" Einstein gewissermaßen sein Kunstethos ins Ausland. Im Grunde genommen verschiebt Einstein jedoch durch eben diese Präferenz seine ideologiekritischen Einsichten ins Kunstmarktgeschehen überhaupt. Die ästhetische Wertung besitzt demnach nicht nur, sondern absorbiert auch ideologische Funktionen. Man hätte freilich zu überprüfen, ob nicht der Kubismus in Frankreich tatsächlich länger in der Opposition stand – nachdem die von dem deutschen Juden Kahnweiler „gemachten" Kubisten in der französischen Presse ja schon seit 1912 als unfranzösisch abqualifiziert worden waren. Louis Vauxcelles etwa schreibt zu diesem Zeitpunkt bereits etwas scheinheilig:

> Qu'il y ait un peu trop d'Allemands et d'Espagnols dans l'affaire fauve et cubiste, et que Matisse se soit fait naturaliser berlinois, et que Braque ne jure plus que par l'art soudanais, et que le marchand Kah[n]weiler ne soit pas précisément compatriote du père Tanguy, et que ce paillard de van Dongen soit natif d'Amsterdam, ou Pablo de Barcelone, cela n'a guère d'importance en soi... La question n'est pas de savoir quelle langue parlent les cubistes, mais s'ils ont trouvé un filon. Hélas, j'en doute.[1195]

1191 Naville: La révolution et les intellectuels, S. 76f.

1192 Weinstein: The End of Expressionism, S. 222.

1193 Ebd.

1194 Vgl. Messina u. Covre: Il cubismo dei cubisti, die den o.g. Kanon zu revidieren suchen.

1195 Vauxcelles: zit. n.: Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain [Katalog], S. 31.

Die Weimarer Republik handelt aus dieser Sicht eigentlich progressiver, indem sie ihre nationale Avantgarde zumindest kommerziell integriert[1196]. Der rhetorische Fanatismus einerseits, persönliche Beziehungen andererseits – oder beides wechselseitig sich bedingend – lassen Einsteins Kritik zumindest bis zur „Fabrikation der Fiktionen“ zurücktreten: Über Daniel-Henry Kahnweiler oder Gottlieb Friedrich Reber oder über Beziehungen zur Basler Großchemie (Emanuel Hoffmann, Guy La Roche) finden sich im Nachlaß keine Bemerkungen, und auch die Forschung kennt sie nicht[1197]. Einstein verdrängt aber auch hier, indem er in „BEB II“ das Mäzenats- bzw. Abhängigkeitsverhältnis der Surrealisten – denen er sich anfangs zurechnet – von dem Pariser Vicomte und Banquier Charles de Noailles exemplarisch darstellt, ja karikiert. Einstein plant mehrere Szenen, zu denen er folgenden Arbeitstitel notiert: „Ein Gespräch zwischen dem Künstler und dem Zahler“, „eine unterhaltung bei der die maecene gewissermaßen die revolutionäre terminologie als letzten bluff erlernen und sich dann sehr teuer bezahlte vorlesungen über marxism halten lassen“, „bankett bei Noailles“ oder „donnerstag revolutionäres lunch beim vicomte mit vorführung der genies“ (alles B II, 37). Ich gebe nur eine dieser Skizzen als Beispiel wieder:

> Eine scene wie BEB gegenüber dem banquier, der selber keinen roten pfennig sondern nur schulden besitzt, knechtisch dienert, seine ganze politische einstellung verleugnet, hofiert, mit der frau blödsinn einen ganzen abend lang redet, nur um hinterher den banquier anpumpen zu können. (ebd.; vgl. AWE, 25)

Das Ausbleiben bzw. der Aufschub von Einsteins Kritik am Kunstprodukt bzw. Sozialprodukt „Kubismus“ – wie gesagt: im signifikanten Unterschied zu seiner Expressionismusschelte – ist auch dadurch motiviert, wird dadurch kompliziert, daß Einstein seit seinem frühsten kubistischen parti pris als Prophet im eigenen Lande auftritt und diesem auch, als er hier nicht mehr gelten sollte, zornig zugewandt bleibt – trotz der Internationalisierung seiner Maßstäbe schreibt er doch vorrangig für das deutsche, d.h. das deutschsprachige Publikum. In Deutschland möchte er den Kubismus durchsetzen und sich selber als Schriftsteller und Theoretiker, wie er im Briefwechsel an Sophia Kindsthaler, die Lebensgefährtin Ewald Wasmuths, um 1930 bekundet: „Nach Deutschland gehe ich nicht eher, als ich mich wirklich durchgesetzt habe, obwohl einem trotz allem das Land fehlt.“ (DLA) Einsteins Professionalisierung beginnt in den zwanziger Jahren, nachdem er zuvor nur gelegentlich im Kunsthandel agierte.

Ich bezeichne damit die Ablösung der adoleszenten Berufung durch einen „freien“, d.h. staatlich ungeschützten Beruf: des Publizisten und Schriftstellers. „Professionalisierung“ auch deswegen, weil Einstein bis in die frühen dreißiger Jahre ja durchaus beruflich Erfolg hat, bis zur Weltwirtschaftskrise[1198] auch finanziell: er führt z.B. in Paris ein eigenes Büro, beschäftigt eine Sekretärin, lebt eher bürgerlich denn als Bohemien usw. Der Beginn von Einsteins professioneller Karriere fällt mit der Entstehung der Weimarer „Geschäfterepublik“ zusammen. Hatte er zuvor mit der Buchveröffentlichung des „Bebuquin“ (1912, 2. Aufl. 1917) und der „Negerplastik“ (1915) lediglich in Künstlerkreisen auf sich aufmerksam gemacht, so versucht er mit der Neuauflage der „Negerplastik“ (1920) und der „Afrikanischen Plastik“ (1921) seine Marktnische zu konsolidieren – auch wenn ihm der Gedanke an Geschäft und Wirkung „recht fremd“ (CEA) ist, wie er an Tony Simon-Wolfskehl schreibt. Dieser schildert er immer wieder die ideellen und ökonomischen Nöte und

---

1196 Vgl. Kolb: Die Weimarer Republik, S. 96.

1197 Vgl. Baacke: Carl Einstein – Kunstagent, bes. S. 18ff.

1198 „L’Art face à la crise“ bietet leider keine zusammenhängende Darstellung des Themas; vgl. Borne u. Dubief: La crise des années 30.

Probleme seiner Künstler- und Schriftstellerexistenz, die Spaltung zwischen Kunst und Kommerz, zwischen Anpassung und Aggression:

> Bebuquin – ja Gute sowas zu schreiben ist nur eine Geldfrage – ob man die Ruhe dazu hat. Ich weiß ganz genau – daß alles andere Mist ist – aber was hilft mir das, da meine eigentlichen Arbeiten zu schwer sind – au fond selbst für meine Kollegen. Als ich vor zwei – drei Jahren Kollegen Sachen von mir las sagten sie offen – sie könnten nicht folgen. Als ich Bebuquin publizierte hieß es – ich schriebe das besoffen. Eigentlich habe ich mein Metier aufgegeben und um einigermaßen nicht vor Energie verrückt zu werden – gesoffen und mit Weibern Schindluder getrieben. Tu ne vois rien que des beaux restes. Und vielleicht wäre es ohne Dich so weiter gegangen. Ich weiß wie unmöglich es ist, die Dinge – die ich schätze – durchzusetzen; ich habe wohl resigniert, rede nicht davon und jeder findet mich nun sehr erfolgreich, sehr begabt, sehr nett. Den Bebuquin mußte ich mit einer Hungerkrankheit bezahlen, jeder Verleger schmiß mich raus. Heute kann ich mich gegen diese Leute und ihr Nachlaufen kaum verteidigen – aber ich bin fertig. Darum habe ich Politik gemacht, gesoffen usw. Offen gesagt – die Sache interessiert mich nicht mehr. Als ich noch Talent hatte, war man gegen mich – heute wo ich ein Plattkopf bin – ist's die große Sache. An meine alten Entwürfe darf man nicht denken – sonst werfe ich den ganzen Kram in die Ecke. Denn ich schreibe nur Dinge, die mich namenlos langweilen und ermüden. So wird das eben bleiben und um zu leben – muß man eben sich selber vorher zerebral und moralisch den Hals abschneiden. Ich konstatiere das ohne Bedauern. Und schließlich rede ich ungern davon, weil ich dann jeden Menschen hasse – keinen ausgenommen. (CEA)

Spätestens im Frühjahr 1923 beginnen – wie er in einem undatierten Brief wieder an Tony Simon-Wolfskehl ankündigt – „die Propyläenverhandlungen" (CEA), die ihn trotz aller Invektiven gegen die „Kunstschriftstellerei" – Einsteins Klagelied über die zwanziger Jahre – zum internationalen Star werden lassen. Der Paroxysmus von dégout und Erfolg ist in einem Brief an Ewald Wasmuth wohl Mitte 1932 festgehalten:

> jeder fände wohl mein leben teufelsinteressant, man ist centre in einem splendiden centre, man macht das wetter mit (allmälig begreift man die regenmacher), man ist mälig in seiner nummer konkurrenzloser star geworden und man s'emmerde. man hat seine freunde unter den größten, man wird interviewt und fotografiert und ich spüre, wenn ich den schwindel noch paar jahre mitmache, wird man eine art Caruso in seiner specialität. lieber Ewald, ich bin von all dem müde und angekotzt, daß ich nicht mehr kann. kunst, kunst, assez, assez. ich kann den schwindel nicht mehr riechen. sie sollen den cirkus ohne mich weitermachen. es ist natürlich idiotisch einen laden, den man jahre hindurch aufgeputzt hat, zu schließen; aber ich werde dies im herbst tun. ich habe von diesem beschränkten geniebetrieb genug, der widerlich merkantil ist. (DLA)

Einsteins Verzicht auf die „soziale Revolution" (W 2, 20) darf jedoch nicht nur als ein Sich-Fügen-ins-Unvermeidliche verstanden werden, da sein ästhetischer Diskurs die revolutionäre Energie ja bewahrt und zum gegebenen Zeitpunkt – nach 1933 – wieder freisetzt. Da Einsteins politische Konzeption im Kern – wie gezeigt – ästhetisch kategorisiert ist, erscheint auch die Umbesetzung seiner Aktivitäten nach 1920 mitnichten als flagranter Selbstwiderspruch oder als Renegatentum. „Die Revolte – und oft die bewußte – ist Grundzug heutiger Kunst [...]" (K 1, 58), schreibt er im Einleitungskapitel zur „Kunst des 20. Jahrhunderts". Damit fällt er zwar begrifflich in die Vorkriegszeit zurück – ich beziehe mich auf den Aufsatz „Revolte" von 1912 –, aber der Begriff hat an politischer Schärfe gewonnen. „Revolte" wird an „Revolution" herangeführt. Dennoch kann auch Carl Einstein nicht seine politische Konzeption – der er treu bleibt, siehe spanisches Engagement – und seine ästhetische Konzeption voll zur Deckung bringen. Kubismus und Rätedemokratie entsprechen sich nicht; ihr Diskurs ist weder homolog noch homologisierbar. Kunst und Politik sind zwei Brennpunkte, an deren Vermittlung nicht nur Einstein scheitert – scheitern muß. Immer dann, wenn Künstler und Intellektuelle der Avantgarde einen politischen Kompromiß eingingen, sei es kurzfristig 1914 und 1933, sei es über längere Zeit hinweg – etwa in der Zwischenkriegszeit – kompromittieren sie sich. Man muß nicht Anhänger der

Zwei-Kulturen-Theorie Snows sein[1199], um festzustellen, daß Annäherungsversuche wie Unversöhnlichkeit zumeist auf überkommenen Kategorien basieren, z.B. den Kategorien des Messianismus einerseits oder der ästhetischen Autonomie andererseits. Dada hatte die „explosion de la modernité“[1200] – um einen Begriff Gérard Raulets aufzunehmen – vorbereitet, die die pluralistische Postmoderne nun zur Selbstverständlichkeit erklärt.

Zentralfigur der Einsteinschen Kunstgeschichte bleibt jedoch weiterhin der außergewöhnliche Künstler, ja das Genie, nicht der kollektive Mensch, der Proletarier, der Parteigenosse. Diese Personalisierung wird stellenweise – etwa im Falle Fernand Légers – relativiert und Anfang der dreißiger Jahre global zu revidieren versucht – was zu erörtern bleibt. Carl Einstein hat jedenfalls vom Erstkontakt mit kubistischer Malerei an diese zur „entscheidenden Malerei des beginnenden 20. Jahrhunderts“ (W 3, 272f.) deklariert. Die Belege für diese Wertschätzung sind – wie nicht anders zu denken – so zahlreich (W 1, 116, 119, 243, 250 u.ö.), daß nur ein gleichsam abschließendes statement aus den Jahren 1931/32 angeführt werden soll. Einstein schreibt in „Georges Braque“:

> Der Kubismus erscheint mir als die wichtigste Bemühung seit Jahrhunderten, das Wirkliche optisch verpflichtend neu zu bestimmen; man schuf eine primäre Anschauung, verwandelte die Kraft und Struktur des Sehens und bestimmte von neuem das optische Weltbild, das zu einer wirren anekdotischen Masse von Objekten zerfallen war. Nun ging es nicht mehr um eine Variante, sondern um die Abänderung des Sehens. Eine Schauweise wurde gefunden, worin die Elemente umgebildet wurden; ein Ereignis, welches das Sehen aller beeinflussen wird. Somit bedeutet der Kubismus einen geschichtlichen Umbruch ersten Ranges. (W 3, 203)

Die nächste Zeile enthüllt den oben schon aufgezeigten äthetizistischen Kern des Kubismus; es heißt nämlich: „Nun wurde der Anspruch des Künstlers der Gesellschaft gegenüber erheblich verstärkt.“ (ebd.) Damit trägt Einstein jedoch unbewußt zur Legitimierung des Kubismus bei, zu einer „legitimization of revolt“[1201], wie es Christopher Green ausdrückt, oder im besonderen Falle Picassos zum „making of an artist hero“[1202] Eunice Lipton zufolge. Der Kunstkritiker integriert das Artefakt in die bestehenden Paradigmata: Kunsthandel, Kunstsammlungen, Museen usw. Einstein bereitet die Rekuperation der Avantgarde durch die moderne Gesellschaft vor[1203] – ein Vorgang, gegen den er sich selber zunächst sträubte. Der Revisionsversuch dieser Konzeption in der „Fabrikation der Fiktionen“ scheitert an dem inneren Widerspruch von dissoziativer Avantgardekunst und allen totalistischen, auch ideologiekritischen Interpretationen. Erst wenn man „die Voraussetzung der einen kohärenten Geschichte mit ihren Kontinuitätspräsuppositionen nicht mehr teilt“[1204], wie Jürgen Fohrmann und Harro Müller aufzeigen, wenn man die Avantgarden sich selber willkürlich – disseminal – entfalten läßt, ohne sie in ein Weltbild einzubinden, wenn man die materialistische Monosemierung der „Fabrikation der Fiktionen“ seitens Oehm dekonstruiert, wenn man den Einstein-Text also postmodern nimmt, löst sich der Widerspruch. Er löst sich freilich so radikal, daß nur noch das Funktionieren der Diskurse vor einem leeren Horizont festgestellt werden kann. Eine Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts muß daher zwangsläufig als monströses Unterfangen erscheinen – zwischen dem Einstein tragisch bewußten „anything goes“ (vgl. W 2, 284ff.) und seiner kubistischen, d.h. ästhetischen Vision.

[1199] Vgl. Kreuzer (Hg.): Die zwei Kulturen u. Kolb: Die Weimarer Republik, S. 93.
[1200] Vgl. Raulet (Hg.): Weimar ou l’explosion de la modernité.
[1201] Green: Cubism and its Enemies, S. 123.
[1202] Lipton: Picasso Criticism 1901-1939. The Making of an Artist-Hero.
[1203] Vgl. Leenhardt: Vers une sociologie des mouvements d’avant-garde, S. 1068.
[1204] Fohrmann u. Müller: Einleitung zu: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, hg. v. dens., S. 15.

2.2.4.2. Räume und Dimensionen

Es geht im folgenden nicht darum, die Entstehung des Kubismus, seine verschiedenen Phasen usw. kunstgeschichtlich nachzuzeichnen[1205]. Dessen Repräsentation im Einsteinschen Diskurs selber ist darzustellen und dieser mitsamt dem kubistischen so in die Matrix der Epoche einzubetten, daß die Kubismus-Interpretation Einsteins so plausibel erscheint, wie sie es historisch auch war. Der Forschungsakzent liegt auf der Durchbruchsphase des Kubismus in Theorie und Praxis. Historische Plausibilität darf freilich nicht mit aktuellem Forschungsstand verwechselt werden. Deshalb tun sich gerade Kunstwissenschaftler – damals wie heute[1206] – mit Einsteins Werk besonders schwer. Man braucht nur das Register bedeutender oder weniger bedeutender Kunstgeschichten der Moderne aufzuschlagen, um Einsteins Namen *nicht* zu finden... Einsteins Ästhetik ist freilich zunächst einmal sprachliches Kunstwerk: Diskurs, dem sich der Leser als Hermeneut und Philologe nähern muß. Diese Literarität mag ein Hinderungsgrund breiterer Rezeption sein. Dennoch, so unüberwindlich scheint die Sprachbarriere nun auch wieder nicht. Einsteins Ansichten zum Kubismus besitzen zwischen „Negerplastik" und erster Auflage der „Kunst des 20. Jahrhunderts" eine gewisse Homogenität und Stabilität; anders als das heterogene Frühwerk kann man sie systematisch zusammenfassen. Spätere Äußerungen haben nicht mehr denselben Absolutheits- und Aktualitätswert. Das Präteritum setzt sich 1931 in der Kubismus-Definition durch (K 3, 64). War die „Negerplastik" metonymes Manifest des Kubismus, so schafft diesem die Einsteinsche Kunstgeschichte ein wahrhaftes Monument, dessen Tendenz zu „normativer Ästhetik"[1207] selbst ein so wohlwollender Rezensent wie Paul Westheim nicht verschweigen konnte. Leider sind wir über die Entstehung dieses Werkes nur unzureichend informiert. Nicht nur die Verlagskorrespondenz scheint verloren, von dem notwendigerweise umfangreichen Briefwechsel mit den Künstlern ist nur ein geringer Teil nachweisbar, so z.B. 14 Briefe an Paul Klee[1208]. Diese Anzahl vermittelt – wohlgemerkt bei einem Künstler, den Einstein schätzt – einen ungefähren Eindruck nicht nur des Verlusts anderer Zeugnisse, sondern einer enormen, ja fanatischen Arbeitsleistung des Verfassers. Nico Rost ist einer der wenigen Zeugen dieser Einsteinschen Arbeitsphase; er erinnert sich:

> Er [Einstein] arbeitete damals für den Propyläen Verlag an einer Geschichte der westeuropäischen Malerei, und überall in seinem Zimmer lagen Mappen mit Zeichnungen und Photos von Derain, Matisse, Picasso und Braque, aber auch von Utrillo, Chagall, Modigliani und vielen anderen. Von all diesen Künstlern besaß er auch hunderte von Briefen mit autobiographischen Notizen über ihre Entwicklung und ihre Arbeit, und ich durfte so oft und so lange ich wollte darin herumschmökern. (PEN, 95)

[1205] Vgl. Fauchereau: La révolution cubiste; Golding: Cubism; Green: Cubism and Its Enemies.

[1206] Natürlich ist Einstein in repräsentativen Darstellungen wie „Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen" (hg. v. Jahn) von 1924 *nicht* vertreten. Speziell zu kunstgeschichtlichen Fragestellungen sprachen auf dem Berliner Carl-Einstein-Kolloquium 1987 Thomas Gaethgens („Kunstkritik und Kunstgeschichte") und Joachim Heusinger von Waldegg („Prophet der Avantgarde: Einstein und die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts"). Leider wurden die Akten wegen interner Probleme der Akademie nicht veröffentlicht.

[1207] Westheim: Die Kunst des 20. Jahrhunderts (Rez. Einstein), S. 10.

[1208] Einstein an Klee, Quelle: Paul-Klee-Stiftung/Kunstmuseum Bern; zum problematischeren Verhältnis Einstein/Kirchner vgl. Baacke: Carl Einstein – Kunstagent, S. 19. Der Briefwechsel existiert leider nicht mehr.

Ohne Fanatismus freilich erscheint Einsteins Werk, und so auch und gerade die „Kunst des 20. Jahrhunderts", undenkbar. Ein anonymer Rezensent im „Literarischen Zentralblatt" vom 31. Mai 1926 stellt zu recht fest: „Es scheint einigermaßen verwegen, eine Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zu schreiben, wenn dieses Jahrhundert knapp das erste Viertel überschritten hat."[1209] Curt Glaser nennt die Aufgabe, die sich Einstein gestellt hat, „schwierig und im Grunde kaum lösbar"[1210]. Eine scharfe Kritik handelt sich Einstein von Georg Poensgen ein, der im „Repertorium für Kunstwissenschaft" (also einer Fachzeitschrift) schreibt:

> Bereits der Titel dieses Buches macht mißtrauisch. Eine Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts herauszugeben, nachdem kaum das erste Viertel dieses Jahrhunderts verflossen, ist ein Unding. Zumal, da die kurze Zeitspanne, weit entfernt eine geschlossene Kunstepoche zu bedeuten, durch Krieg und politische Umwälzungen zerrissen ist [...].[1211]

Daß Einstein schon im Vorfeld der Veröffentlichung zu kämpfen hatte und gekämpft hat, kann auch der mehrfach am unteren Seitenende stehengebliebene Bogentitel „Expressionismus" bezeugen, der in der zweiten Auflage signifikanterweise durch „20. Jahrh." ersetzt wird. Daraus ist zu schließen – und man erinnere sich des Unbehagens am Titel etwa bei dem Rezensenten Poensgen –, daß Einstein wohl den Auftrag erhalten hatte, einen enger konzipierten Expressionismus-Band zu liefern – was der konservative Setzer dann beibehielt. Der Expressionismus galt jedenfalls nach den Verlautbarungen der Ivan Goll oder Hatvani nach dem ersten Weltkrieg als „tot"[1212], also als überschaubar. Allerdings war „Expressionismus" im Katalog zur Berliner Sezession 1911 als Etiquette für „jüngere französische Maler"[1213] – die unschwer als Kubisten zu identifizieren sind – gebraucht worden und diente dann auch einigen Theoretikern als Terminus für Gegenwartskunst schlechthin[1214]; allerdings kann dieser Sprachgebrauch schon für die zwanziger Jahre als überholt gelten. Wie dem auch sei, ob gegen einen nationalen oder internationalen Expressionismusbegriff, Einstein funktioniert das Verlagsprojekt um: es geht ihm um den Kubismus. Der Erfolg gibt ihm recht. 1929 (vermutlich) kann er an Gottlieb Friedrich Reber schreiben:

> Sehen Sie als ich meine Kunstgeschichte den Ullsteins übergab – schrie alles, man könne nicht ein Exemplar verkaufen. Heute ist dies Buch der größte kaufmännische Erfolg. [...] Man glaubte dies Buch so stark – daß man damit die anderen 15 Bände an das Ausland verkaufen wollte. Das ging nun wieder nicht. Aber wenn das Buch nicht gegangen wäre – was hätte man mit mir getan. Jetzt aber wo es fantastisch – wie die Herren sagen – geht? Wahrscheinlich bin ich dann ein gerissener Macher. Warum geht es – weil mehr als Reproduktionen, nämlich eine Überzeugung darin ist [...]. (AWE, 67f.)

Einen Blick in die Genese dieser Überzeugung gewährt ein Einsteinsches Privatschreiben an Daniel-Henry Kahnweiler wohl von Juni 1923. Hier kommt einiges zur Sprache, was 1926 nicht mehr erscheint oder sogar unterdrückt wird – ein autortypischer Fall von „anxiety of influence"[1215] vielleicht, aber auch Zeugnis für Einsteins fortwährende Bereitschaft, „die Schiffe hinter sich zu verbrennen" – des Neuen wegen. Der „Kahnweilerbrief", wie ihn der Verfasser selber nennt, knüpft

---

[1209] Anonym: Rez. zu: Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, S. 848.

[1210] Glaser: Rez. zu: Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, S. 307.

[1211] Poensgen: Rez. zu Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, S. 45.

[1212] Hatvani: Zeitbild, in: Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark, S. 104 u. Goll: Der Expressionismus stirbt, ebd., S. 108.

[1213] Zit. ebd., S. 14.

[1214] Vgl. Anz u. Stark: Vorbemerkung zu: Expressionismus, hg. v. dens., S. 15 u. Weisstein (Hg.): Expressionism as an International Phenomenon.

[1215] Vgl. Bloom: The Anxiety of Influence.

1923 explizit an Überlegungen und Versuche des Vorkriegs an (vgl. k 1, 69). Er versucht, die Weltkriegskatastrophe privat wie rhetorisch zu überwinden. Ich ziehen, ohne allzusehr Inhaltliches vorwegzunehmen, zwei Belege zusammen, um Einsteins Bemühen um Kontinuität zu demonstrieren:

> Ich weiß schon sehr lang, daß die Sache, die man „Kubismus" nennt, weit über das Malen hinausgeht. [...] Der Krieg hat mir die ersten Arbeiten verloren, dann all diese elenden Zustände, die einem jeden Tag jede feste Absicht unterhöhlen. Dann, tatsächlich, es ist so blöd, immer auf sich angewiesen zu kalkulieren und die einzigen Leute, die in der Art sehen, sind Sie oder die paar Maler in Paris. (AWE, 50 u. 55; EKC, 139 u. 145)

Der konkrete Schreibanlaß des „Kahnweilerbriefes" interessiert hier wenig; kurzum: Einstein gibt vor, der Sache und der Erkenntnis wegen gewisse von Kahnweiler streng überwachte Usancen des Geschäftslebens verabsäumt zu haben (vgl. AWE, 48f.)[1216]. Ganz gegen seine Gewohnheit behält Einstein einen Durchschlag des maschinengeschriebenen Briefes in Berlin, wohl um den Text zu überarbeiten und in ähnlicher Weise wie etwa den „Brief an Ludwig Rubiner" (W 1, 235ff.) oder das „Unverbindliche Schreiben" (W 1, 487ff.) zur grundsätzlichen Klärung des Sachverhalts zu veröffentlichen. Dieses ist jedoch nicht geschehen, vermutlich weil Einsteins Konzeption durch das erste surrealistische Manifest von 1924 überholt wurde; zumindest deuten französische Notizen über der Zeile – der Begriff „réalisme surréaliste" (AWE, 176) findet sich darunter – auf den möglichen Störfall hin. Desgleichen weist eine andere Randbemerkung bezüglich des „fond subconscient" (ebd.) der dichterischen „Wortfolge" auf einen ersten Kontakt mit der Psychoanalyse hin – obgleich der in Frage stehende Begriff bei Sigmund Freud relativ selten ist[1217]. Auf den erneuten Diskurswandel durch Surrealismus- und Freud-Rezeption komme ich in Kapitel 2.3.1 zurück. In der Tat orientiert sich Einstein bis 1923/24 an psychologischen und naturwissenschaftlichen Theorien und deren „wechselseitiger Erhellung" und Interpretation, die dem ausgehenden 19. Jahrhundert verhaftet sind.

Der „Kahnweilerbrief" nennt an erster Stelle Ernst Mach – „Theoretisch am nächsten steht mir vielleicht Mach" (AWE, 55; EKC, 144) –, dann mit gewissen Vorbehalten Henri Bergson und Henri Poincaré. Als „Urahn" dieser illustren Reihe wird Georg Friedrich Bernhard Riemann zitiert (AWE, 52ff.; EKC, 141ff.), den Gleizes und Metzinger schon 1912 in ihrer Programmschrift evozierten: „Si l'on désirait rattacher l'espace des peintres [cubistes] à quelque géométrie, il faudrait en référer aux savants non euclidiens, méditer certains théorèmes de Rieman [sic]."[1218] Kurioserweise fehlt der Name Machs in der Einsteinschen Kunstgeschichte, ebenso der Poincarés, während Bergson oder auch Riemann gerade nicht im Kubismus-Kapitel genannt werden. Vor allem durch den Hinweis auf die Mathematiker Riemann und Poincaré signalisiert Einstein, daß er sich mit zeitgenössischen Raumtheorien beschäftigt hat bzw. beschäftigt. Der Gauß-Schüler Riemann hatte freilich schon in seiner Habilitationsschrift „Über Hypothesen, welche der Geometrie zu Grunde liegen" von 1854 (posthum veröffentlicht 1867) eine n-dimensionale Geometrie entwickelt. Wie Nikolai Ivanovich Lobachevsky und János Bolyai zuvor konnte er nachweisen, daß die seit 2000 Jahren unangefochtene euklidische Geometrie auf (konstant) gekrümmten Körpern (z.B. Kugeln) keine Gültigkeit besaß, so etwa das Postulat, daß zwei Parallelen sich unter keinen Umständen schnitten oder daß die Winkelsumme eines Dreiecks stets 180° betrage[1219]. Aus Riemanns Untersuchung folgte, daß der

---

[1216] Vgl. Kahnweiler an Flechtheim, zit. in: Alfred Flechtheim. Sammler – Kunsthändler – Verleger [Katalog], S. 175 u.ö.

[1217] Vgl. Vocabulaire de la psychanalyse, hg. v. Laplanche u. Pontalis, S. 463f. u. Alexandrian: Le surréalisme et le rêve, S. 49.

[1218] Gleizes u. Metzinger: Du „cubisme", S. 49.

[1219] Vgl. Enzyklopädie der Philosophie und Wissenschaftstheorie, hg. v. Mittelstraß, Bd. 1, S. 478 u. Jammer: Concepts of Space, S. 168.

gewohnte euklidische Raum „nur einen besonderen Fall einer dreifach ausgedehnten Größe bildet“[1220], anders gesagt: daß er nicht (mehr) als absolut angesehen werden kann. Anfang des Jahrhunderts problematisiert Esprit Pascal Jouffret das Erbe des Raumbegriffs wie folgt:

> C’est *une chose* [l’espace] que nous considérons comme le contenant de toutes les autres, que nous sentons infinie devant nous de quelque côté que nous portions les yeux, et à laquelle nous attribuons *trois* dimensions sans trop savoir pourquoi ni comment ce nombre particulier s’impose à nous. Il parait, ce nombre, n’avoir aucune nécessité logique, car on peut le remplacer par tout autre nombre *entier* lorsqu’on vient à formuler un système analytique quelconque; il serait donc un simple produit de l’expérience, non certes de l’expérience individuelle, mais de cette expérience accumulée qui a fourni les idées héréditaires.[1221]

Befassen wir uns hier jedoch nur mit einer „vierten Dimension“, denn sie allein genügt schon, um die euklidische Dreidimensionalität zu dekonstruieren. Die „vierte Dimension“ war indessen nicht nur mathematische Errungenschaft, sondern wurde geradewegs zum Leitbegriff einer intellektuellen und künstlerischen Emanzipation – ein „symbol of liberation“[1222] sondergleichen, dessen sich nicht nur Wissenschaft und Philosophie bedienten, sondern auch Theosophie und Science Fiction. Es genügt hier, auf der einen Seite Namen zu nennen wie Helena Petrowna Blavatsky, auf der anderen Texte wie Abbotts „Flatland“ oder Pawlowskis „Voyage au pays de la quatrième dimension“ oder Jarrys „Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien“[1223] usw. In ihrer bewundernswerten Untersuchung „The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art“ hat Linda Dalrymple Henderson 1983 diese Zusammenhänge ausführlich dargestellt[1224]. Zwei Aspekte vor allem sind hervorzuheben: zum ersten, was Henderson „the nineteenth-century background“[1225] der Raumdiskussion nennt, zum anderen deren eminente Popularisierung um 1900[1226].

Vor allem Ernst Mach und Henri Bergson haben Carl Einstein Kenntnisse aus dem Grenzbereich von Physik, Psychologie und Physiologie vermittelt. Beide befassen sich in den Schriften, auf die jener anspielt – etwa im oben zitierten „Kahnweilerbrief“ –, vorrangig mit der philosophischen Verarbeitung bzw. Vermittlung von empirischen Bewußtseinsvorgängen einerseits, naturwissenschaftlichen Kategorien andererseits; so Mach in „Die Analyse der Empfindungen“ (1885) oder „Erkenntnis und Irrtum“ (1905). Von Bergson hat Einstein zumindest „L’évolution créatrice“ (1907, deutsch 1912) – wohl auch mehr – gelesen, wie durch ein kritisches „Halbzitat“ des „caractère cinématographique de notre connaissance“[1227] im „Kahnweilerbrief“ zu belegen ist: Einstein wendet sich gegen die Auffassung, daß Erlebnisse wie „auf einem seelischen Ecran, einer Filmfläche liefe[n]; so wie bei Bergson oder den Futuristen“ (AWE, 52)[1228]. Raumtheorie und Psychophysik hängen um 1900 als Diskurse noch eng, ja konkret zusammen – sehr im Unterschied zur eher konzeptuellen, „der Sphäre der unmittelbaren Erfahrung [zumindest] ferner stehenden“[1229] Relativitätstheorie, die im selben Augenblick Albert Einstein erarbeitet. Betrand Russell hat einen kategorialen Unterschied

---

1220 Riemann: Über die Hypothesen, welche der Geometrie zugrunde liegen, S. 272.

1221 Jouffret: Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions, S. V.

1222 Henderson: The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art, S. 340.

1223 Während das Thema in den beiden erstgenannten Texten schon im Titel ersichtlich ist, bedarf Jarrys „Faustroll“ einer genaueren Stellenangabe; es handelt sich vor allem um Kap. 7: „Ethernité“ [sic], S. 99ff.

1224 Vgl. Henderson: The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art, S. 31ff.

1225 Ebd., S. 3ff.

1226 Vgl. ebd., S. 17ff.

1227 Bergson: L’évolution créatrice, in: Œuvres, S. 754; vgl. S. 752.

1228 Vgl. Futurismo & Futurismi, hg. v. Hulten, S. 427.

1229 A. Einstein: Autobiographisches, S. 12.

zwischen kantischer – allgemein: vorrelativistischer – und relativistischer Wahrnehmung aufgezeigt, der auch für jede ästhetische Semiose von Belang ist:

> Some people think that it [the theory of relativity] supports Kant's view that space and time are „subjective" and are „forms of intuition". I think such people have been misled by the way in which writers on relativity speak of „the observer". It is natural to suppose that the observer is a human being, or at least a mind; but he is just as likely to be a photograpic plate or a clock. [...] The „subjectivity" concerned in the theory of relativity is a *physical* subjectivity, which would exist equally if there were no such things as minds or senses in the world.[1230]

Auch Mach betont einerseits immer wieder, daß der physiologische Raum vom metrischen sehr verschieden sei; in „Erkenntnis und Irrtum" etwa heißt es (ähnlich wie bei Poincaré):

> Der Raum der Euklidischen Geometrie hat überall, an allen Stellen und nach allen Richtungen dieselbe Beschaffenheit, ist unbegrenzt und unendlich. Vergleichen wir hiermit den Raum des Gesichtes, den „Sehraum" [...], so finden wir denselben weder überall noch nach allen Richtungen beschaffen, noch unendlich, noch unbegrenzt.[1231]

Andererseits geht es Mach wesentlich darum, die Erfahrung „als Quelle unserer geometrischen Begriffe"[1232] zu rechtfertigen. Während Isaac Newton in seinen „Principia mathematica" noch behaupten konnte: „hypotheses non fingo"[1233], führt schon Riemann den Begriff „Hypothese" im Titel seiner oben genannten geometrischen Untersuchung[1234]. Mach widmet der Hypothesenbildung ein eigenes Kapitel, Poincaré ein ganzes Buch: „La science et l'hypothèse".

> In der Tat [heißt es bei Mach] ist die naturwissenschaftliche Hypothesenbildung nur eine weitere Entwicklungsstufe des instinktiven primitiven Denkens, und wir können zwischen diesem und jener alle Übergänge aufweisen.[1235]

Mach fügt hinzu: „Die Mathematik pflegt allerdings die Spuren ihres Entwicklungsganges in der Darstellung mehr als jede andere Wissenschaft zu beseitigen [...]."[1236] Während Einstein bis in die zwanziger Jahre hinein die neuen Raumhypothesen willig annimmt, erkennt er später das Problem dieser Hypothetik selbst mehr und mehr. Die Öffnung oder Wiedereröffnung der Naturwissenschaften einerseits auf Bereiche der Anthropologie hin (menschliche Physiologie, Handlungen und habits, mentale Operationen usw.), andererseits ihre Wendung zur Philosophie kennzeichnen den intellektuellen Diskurs im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert. Im einleitenden Kapitel seiner Kunstgeschichte hält Carl Einstein diesen Vorgang, diesen Diskurswandel im Sinne einer Verwischung der Gattungsgrenzen treffend fest: „In die Philosophie gleiten Biologisches, Beziehungen von Atom und Sensation und die vernünftigen, sehr geglaubten Systeme mit dem vorbeschlossenen Apriorismus schleichen bedenklich ins Hypothetische." (K 1, 9f.) In Frage steht nun, ob der nichteuklidische Raumbegriff gleicherweise im Bereich der Physik *und* der Psyche Gültigkeit hat bzw. haben kann. Boten die optischen Experimente Helmholtz' oder Wundts oder die Machschen Empfindungsanalysen oder Bergsons durée-Reflexionen nicht zumindest ein Analogon zur

[1230] Russel: The ABC of Relativity, S. 133.
[1231] Mach: Erkenntnis und Irrtum, S. 337; vgl. Poincaré: La science et l'hypothèse, S. 77ff.
[1232] Mach: ebd., S. 421; vgl. Poincaré: ebd., S. 93.
[1233] Newton: Philosophiae naturalis principia mathematica.
[1234] Vgl. Riemann: Über die Hypothesen, welche der Geometrie zu Grunde liegen.
[1235] Mach: Erkenntnis und Irrtum, S. 232.
[1236] Ebd., S. 280.

n-dimensionalen Geometrie, machten sie quasi erfahrbar? Die Interpretation dieses „quasi" führt ins Zentrum des Einsteinschen Theorieproblems, zögert dieser doch nicht zu behaupten, daß „die Künstler [...] vor den wissenschaftlichen, den physikalischen Formulierungen den dynamischen Bildraum geschaffen hatten." (K 1, 93) Physiologischer und universaler Raum werden also gleichgesetzt. Diese „realistische" Prämisse wird in der Bewertung des Kubismus als „subjektiver Realismus" (K 1, 63) wiederzufinden sein. Sie macht sich in der kubistischen Skulptur durch die Verarbeitung von Raum und Masse zum „plastischen Formraum" (K 1, 35) bemerkbar; „Ziel: die subjektive Tiefenfunktion" (K 1, 172). Ernst Mach selber scheint gelegentlich zu schwanken, ob nicht doch eine vierdimensionale Geometrie (sinnlich) vorstellbar sei[1237]; er muß ja diese Möglichkeit infolge seiner biologischen oder pragmatischen Prämissen zumindest in Erwägung ziehen. Helmholtz schien in diesem Sinne noch zuversichtlich: „Die Aufgabe, sich die Raumverhältnisse in metamathematischen Räumen vorzustellen", erfordere lediglich „einige Übung im Verständnis analytischer Methoden, perspectivischer Constructionen und optischer Erscheinungen"[1238]. Poincaré läßt daran – als Konventionalist – keinen Zweifel: „De même qu'un monde non euclidien, on peut se représenter un monde à quatre dimensions."[1239] Frage ist nur, was man sich unter „vorstellen" selber vorstellt, denn der mentale Sachverhalt, zumal der historische, ist nicht überprüfbar, und alle Reproduktionen sind zwangsläufig zwei- bzw. dreidimensional. Hans Reichenbach hat sich 1928 mit den Grenzen der Anschaulichkeit der euklidischen *wie* der nichteuklidischen Geometrie befaßt, und ich nehme im folgenden Bezug auf ihn, weil ihn Einstein immerhin gekannt haben dürfte, wie der Abdruck eines Reichenbach-Artikels über die „Crise de la causalité" in den „Documents" belegt[1240] – in dem allerdings Raumverhältnisse nicht angesprochen werden. Ein alltägliches Beispiel soll das Anschauungsproblem erläutern: die quasi objektiv am Ende zusammenlaufenden Parallelen einer Allee; Reichenbach schließt:

> Alle Einstellung auf Kongruenz ist ein Produkt der Gewöhnung; die Gewöhnung ist vollzogen, wenn bei Bewegung der Objekte oder des Beobachters das veränderte Anschauungsbild als veränderte Perspektive, nicht aber als Formänderung der Objekte erlebt wird.[1241]

Im gegebenen Beispielsfall wie auch im Falle der Veranschaulichung nichteuklidischer Darstellungen müsse, so Reichenbach, eine „Spielregel" gelernt werden, um das Modell psychologisch zu realisieren – gleichviel ob sich nun das eventuelle Umlernen über den „Umweg" euklidischer Elemente vollzieht oder nicht[1242]. Diesen Lern- oder Erziehungsvorgang, der ein „neues Sehen" heraufführt, haben Einstein, Kahnweiler u.a. immer wieder – mit unterschiedlicher Akzentsetzung – betont[1243]. Seitens der Maler stellen Bildtitel, Motive, Realitätsfragmente, z.B. der von Braque illusionistisch ins Bild gemalte Nagel (zum Aufhängen des Gemäldes)[1244], entsprechende Lernhilfen dar. Freilich fingiert die kubistische Semiose im Unterschied zum Naturphänomen nur, daß die – von Reichenbach thematisierte – Formänderung „real" sei. „Man verlerne das Vergleichen"[1245], forderte allerdings

---

1237 Vgl. ebd., S. 338.
1238 Helmholtz: Die Tatsachen in der Wahrnehmung, in: Vorträge und Reden, Bd. 2, S. 231.
1239 Poincaré: La science et l'hypothèse, S. 91.
1240 Reichenbach: Crise de la causalité.
1241 Ders.: Philosophie der Raum-Zeit-Lehre, S. 71.
1242 Vgl. ebd., S. 61 u. 73f.
1243 Vgl. Kahnweiler: Der Weg zum Kubismus, S. 34f.
1244 Vgl. ebd., S. 30 u. Schunck: Das provozierte Sehen, S. 42; Abb. ebd., S. 151.
1245 Walden: Die neue Malerei, S. 29.

Herwarth Walden, und Carl Einstein betonte: „Die Trennung praktischer Wahrnehmung von formalem Schauen ist Grundbedingung der Kunst.“ (K 1, 60) Während die Zentralperspektive und das Prinzip der imitatio naturae Produktion und Rezeption einer Darstellung relativ streng regeln, bleibt die kubistische Multiperspektivität kreativ offen. Fernande Saint-Martin definiert im Anschluß an Erwin Panofsky:

> Objectivement, les systèmes de perspective offrent des programmes d'organisation et de sélection des variables visuelles dans une représentation quelconque, à partir d'une hypothèse spatiale, sensible et conceptuelle, plus ou moins exclusive, c'est-à-dire différente des autres modes d'interrelation spatiale.[1246]

Im Konflikt der Raumhypothesen entsteht Lotman und Gasparov zufolge eine „rhetorische Situation“[1247], innerhalb derer epistemologische Figuren eine besondere Rolle spielen[1248]. Umberto Eco, dem ich mich hier anschließe, stellt dabei klar:

> [...] non ci azzarderemo ad immaginare che le strutture di quest'arte riflettano le presunte strutture dell'universo reale; ma rileveremo solamente che la circolazione culturale di determinate nozioni ha particolarmente influenzato l'artista in questione, cosí che la sua arte vuole essere e va vista come la realizione immaginativa, la metaforizzazione strutturale di une certa visione delle cose (che le acquisizioni della szienza hanno reso familiari all'uomo contemporaneo).[1249]

Wenn nun der sonst so kühl argumentierende Mach 1905 gegen auf dem Gebiete der vierten Dimension „auftretende Monstrositäten“[1250] polemisiert, so weist das kritisch auf Versuche bzw. Versuchungen, die Erkenntnisse der Gauß, Lobatschevskij, Bolyaj und Riemann, die Mach zitiert, allzu sinnlich oder übersinnlich umzusetzen[1251]. Mach schreibt in „Erkenntnis und Irrtum“:

> Nur selten wird ein Denker so verträumt und der Wirklichkeit abgewandt sein, um an eine die Drei übersteigende Dimensionszahl des uns gegebenen sinnlichen Raums, oder an die Darstellung derselben durch eine von der Euklidischen merklich abweichenden Geometrie zu denken.[1252]

Allerdings hatte die „vierte Dimension“, wie Linda Dalrymple Henderson und auch Messina und Covre überzeugend nachweisen[1253], gerade in den Anfängen des Kubismus – als relativ „okkultes“ Theorem – eine nicht zu unterschätzende „anregende“, ja „beunruhigende“ Rolle gespielt. Als Vermittler zwischen neuer Geometrie und Malerei nennt Henderson den Versicherungsmathematiker Maurice Princet, der im Kreis um Picasso verkehrte[1254]. Marianne L. Teubner hat eine weitere Bildquelle des frühen Kubismus samt (in diesem Falle) Vermittlerin ausfindig gemacht: Gertrude Stein – Schülerin von William James. Dieser hatte in seinen Harvard-Vorlesungen bzw. in „Principles of Psychology“ ein schon von Mach beschriebenes Experiment vorgestellt[1255], das die Aktivität des

---

1246 Saint-Martin: Sémiologie du langage visuel, S. 141.

1247 Lotman u. Gasparov: La rhétorique du non-verbal, S. 91.

1248 Vgl. Kiefer: Wiedergeburt und Neues Leben, S. 227; in der Goethezeit konnte eine epistemologische Figur noch symbolisch zusammengefaßt und gegenständlich dargestellt werden.

1249 Eco: Opera aperta, S. 160.

1250 Mach: Erkenntnis und Irrtum, S. 416.

1251 Vgl. Gibbons: Cubism and „The Fourth Dimension“ in the Context of the Late Nineteenth-Century and Early Twentieth-Century Revival of Occult Idealism.

1252 Mach: Erkenntnis und Irrtum, S. 416.

1253 Vgl. Henderson: The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art, S. 74ff. u. Messina u. Covre: Il cubismo dei cubisti, S. 395ff.

1254 Vgl. Henderson: ebd., S. 64.

1255 Vgl. Mach: Analyse der Empfindungen, S. 171.

Bewußtseins bei sogenannten Inversionsbildern demonstrieren sollte: Ein gefaltetes Blatt, etwa eine Visitenkarte, kann zum einen als zum Betrachter hin geöffnet gesehen werden, zum anderen zeigt es diesem – nach dem bewußten Kippvorgang – die entgegenstehende Faltkante. Eine analoge Sinnestäuschung, die Thiéry-Figur, bezeichnet Ernest H. Gombrich als „the quintessence of cubism“[1256]. In der Tat hat Picasso zur Zeit seiner Pariser Bekanntschaft mit Gertrude Stein nicht nur einige Visitenkarten mit deren Namen bzw. zahlreiche klappbildähnliche Motive gemalt (Landschaften, Porträts usw.) – und damit auch Fernand Léger beeinflußt –, wie Teubner belegt[1257]; auch die Thiéry-Figur wurde in einer Picasso-Zeichnung nachgewiesen[1258]. So überzeugend der motivgeschichtliche Nachweis von Teubner und Hohl geführt wird, so fruchtbar dieser Nachweis für die anti-illusionistische Darstellungsintention des analytischen Kubismus sein mag, so sehr bedarf es doch eines weiteren Rahmens, um das seit der Antike bekannte und künstlerisch genutzte Phänomen in seiner strukturbildenden Funktion nach 1910 zu fassen. Gewiß stützen die Teubnerschen Thesen auch unsere Vermutung, daß der überkommenen Psychophysik weit mehr Bedeutung bei der Entstehung des Kubismus – auch in Einsteins Deutung – beigemessen werden muß als der Relativitätstheorie, dennoch setzt der kubistische Diskurs – seitens der Künstler wie der Kritiker – auf einem anderen, höheren Abstraktionsniveau an. Die Berufung auf nichteuklidische Geometrie und „Negerkunst“ mag ein Irrtum gewesen sein, dennoch war dieser „Fehler“ integraler Bestandteil des Diskurswandels:

> Specifically, belief in a fourth dimension encouraged artists to depart from visual reality and to reject completely the one-point perspective system that for centuries had portrayed the world as three-dimensional.[1259]

In den „Soirées de Paris“, April 1912, schreibt kein anderer als Guillaume Apollinaire, dem zweifellos intimste Kenntnis der Kunstszene zuzubilligen ist:

> Les peintres ont été amenés tout naturellement et, pour ainsi dire, par intuition, à se préoccuper de nouvelles mesures possibles de l’étendue que dans le langage des ateliers modernes on désignait toutes ensemble et brièvement par le terme de quatrième dimension.[1260]

Apollinaire war aufrichtig genug, auf die modische Funktion der „vierten Dimension“ hinzuweisen; was er unter dieser selber versteht, ist nicht weiter ausgeführt:

> Telle qu’elle s’offre à l’esprit, du point de vue plastique, la quatrième dimension serait engendrée par les trois mesures connues: elle figure l’immensité de l’espace s’éternisant dans toutes les directions à un moment déterminé. Elle est l’espace même, la dimension de l’infini, c’est elle qui doue de plasticité les objects.[1261]

Die Buchveröffentlichung der „Peintres cubistes“ fügt ein Jahr später einerseits eine Rücknahme des Definitionsversuches hinzu, andererseits hält Apollinaire an der Hilfsfunktion des Begriffes fest:

> Ajoutons que cette imagination: la quatrième dimension, n’a été que la manifestation des aspirations, des inquiétudes d’un grand nombre de jeunes artistes regardant les sculptures égyptiennes, nègres et océaniennes,

---

1256 Gombrich: Art and Illusion, S. 241.

1257 Vgl. Teubner: Formvorstellung und Kubismus oder Pablo Picasso und William James, S. 26ff.

1258 Vgl. Hohl: Die heiteren Facetten des Kubismus, S. 76.

1259 Ebd., S. 340.

1260 Apollinaire: Les peintres cubistes, in: Méditations esthétiques, S. 61.

1261 Ebd.

méditant un art sublime, et, qu'on n'attache plus aujourd'hui à cette expression utopique, qu'il fallait noter et expliquer, qu'un intérêt en quelque sorte historique.[1262]

Es ist wohl nicht zuletzt der Autorität, die Ernst Mach und Guillaume Apollinaire für Carl Einstein besaßen, zuzuschreiben, daß dieser im theoretischen Umgang mit der „vierten Dimension" eine gewisse Zurückhaltung wahrt. Eigentlich müßte er nämlich bei seiner stereotypen Berufung auf Riemann die „vierte Dimension" geradewegs lauthals postulieren; in seinen Publikationen, tut er dies jedoch nur einmal – 1923 – indem er die „vierte Dimension" mit der Zeit gleichsetzt (W 2, 235). Es muß allerdings festgehalten werden, daß die „vierte Dimension" keineswegs temporal definiert werden muß oder mußte[1263]. Sie ist geometrisch-räumlich in der Tat ohne weiteres darstellbar. Gegenwärtigen Spekulationen zufolge kann sie von verschiedensten Qualitäten besetzt werden[1264].

Der Gedanke, sie mit Dauer und Zeit zu identifizieren, findet sich zwar schon in d'Alemberts „Encyclopédie"-Artikel „Dimension"[1265]. Bis zu Hermann Minkowskis Vortrag September 1908 über „Raum und Zeit" spielte die Zeit als „vierte Dimension" eine eher untergeordnete, um nicht zu sagen: trivial-transzendentale Rolle. „Zeit" diente nur dazu, durch ganz natürliche dreidimensionale Räume zu reisen – wie der Protagonist in H.G. Wells „Time Machine". Ob sich in Einsteins fraglicher Identifizierung eine frühe Rezeption der Relativitätstheorie oder schlichter Bergsonismus[1266] spiegelt, kann aufgrund des einen Belegs nicht entschieden werden. Eine zweite zusammenhanglose Äußerung, die unveröffentlicht geblieben ist, entzieht sich ebenso einer physikalischen oder philosophischen Festlegung. Sie deutet eher auf okkulte Inspirationen. Die Nachlaßnotiz zu „BEB II" lautet: „im Selbstmord schafft er die Cäsur und den zweiten unverwundbaren künstlichen vierdimensionalen [Raum]." (PEN, 131) Durch die gesamte „Kunst des 20. Jahrhunderts" hindurch, wo ja viele Male Anlaß zu Raumdefinition gegeben war, hat sich Einstein jedoch ausschließlich mit den drei Dimensionen der menschlichen Wahrnehmung begnügt, wobei ihm die Definition der dritten schon gewisse Schwierigkeiten bereitet, und dies von Anfang an: In der „Negerplastik" – Kapitel „Kubische Raumanschauung" – heißt es z.B.: „Die Dimension des üblichen Raums sind dreifach gezählt, wobei die dritte, eine Dimension der Bewegung, nur gezählt, aber nicht auf ihre Art geprüft wurde." (W 1, 257) „Bewegung" selbst definiert Einstein als „Kontinuum [...], das den Raum wandelnd umschließt" (ebd.) – was schlechthin unverständlich ist. Es scheint hier eine verderbte Theorie-Rezeption (Äther, Gravitation?) vorzuliegen. Allenfalls fühlt man sich an das vierdimensionale Raum/Zeit-Kontinuum Minkowskis oder auch die dynamischen Raumauffassung Melchior Palágyis erinnert[1267]. Gleichviel welche Quelle hier getrübt wurde, die defekte Stelle legt offen, daß Einstein schon früh einem Trugschluß unterliegt, den er auch später nicht völlig auskuriert. Der „Traité de la Vision", an dessen drittem Teil, einer „Esthétique expérimentale", er noch nach seiner Rückkehr aus dem spanischen Bürgerkrieg weiterarbeiten will[1268], enthält ein stichwortartig ausgeführtes Kapitel „L'Espace-Image". Damit ist die Darstellung des Raums auf der Bildfläche gemeint: „l'espace représenté dans les tableaux (l'espace-image)" (W 4, 242), wie eine Notiz lautet. Wie schon rund zwanzig Jahre zuvor unterscheidet Einstein in seinem optischen Traktat zwischen „continuité de l'espace mathématique ou

---

1262 Ebd., S. 62.

1263 Vgl. A. Einstein: Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie, S. 37f.

1264 Vgl. Rucker: Die Wunderwelt der vierten Dimension.

1265 Vgl. Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Arts et Métiers, Bd. 4, S. 1010 (Nachdr. Bd. 1, S. 967).

1266 Vgl. Meyer: Bergson in Deutschland.

1267 Vgl. Minkowski: Raum und Zeit; Palágyi: Neue Theorie des Raumes und der Zeit; Philosophisches Wörterbuch, hg. v. Eisler, Bd. 4, S. 615f.

1268 Vgl. Einstein an Hubertus Prinz zu Löwenstein, vor 5. Dezember 1940 (Eingangsstempel), Quelle: DBF.

quantique“ – wobei das letzgenannte Attribut nicht sehr treffend auf die Quantenphysik anzuspielen scheint (vgl. W 3, 249) – und „discontinuité des espaces immédiatement vécus“ (W 4, 242). Die dritte Dimension definiert er wie folgt: „la 3ème dimension comme produit des sensations: vision, tactile, mouvement, mnémotechnique etc.“ (W 4, 244) Wenn sich indessen die nichteuklidische Geometrie in der Raumkonzeption von der euklidischen unterscheidet und der physiologische oder – wie Einstein selbst sagt – „biologische“ Raumbegriff (W 3, 263) ebenfalls von dem der euklidischen Geometrie, so folgt daraus keineswegs, daß der biologische Raumbegriff dem nichteuklidischen auch in jeder Hinsicht entspricht. Anders gesagt: Wenn Einstein sich auf eine „neue Raumanschauung“ (K 1, 97) beruft, so meint er zwar die von Riemann initiierte, er entfaltet jedoch seine Argumentation ganz im Bereich der Psychophysik. Zu diesem „Kurzschluß“ verführte die konventionalistische Herleitung der abstrakten geometrischen Symbolsysteme aus „Erfahrungstatsachen“ – auch wenn sich Poincaré und Mach in diesem Punkt nicht ganz einig sind[1269]. Freilich ändert das nichts an den Kunstwerken selbst – sie mögen so oder so zustande gekommen sein –, wohl aber am Einsteinschen Wertungsverhalten, denn seine schärfste Waffe – als Kritiker – war ja ohne Zweifel die, Künstlern oder Kunstbewegungen Unkenntnis der neuen Raumtheorie vorzuwerfen. Am wenigsten gerecht wird er den „Russen nach der Revolution“ (K 1, 160), wie er ein ziemlich mißratenes Kapitel überschreibt. Völlig ungerechtfertigt ist gerade im Lichte der neuen Geometrie sein Vorwurf, in Rußland (Einstein nennt kaum Namen) tappe man „zwischen unbegriffenem Riemann und nicht verstandenem Lobatschewsky“ (K 1, 160) und glaube „Kunst und Wissenschaft zu einen, indem man statt Kunst K und Gestalt G schreibt“ (ebd.). Zur Korrektur dieser Ansicht verweise ich auf Linda Dalrymple Hendersons konzise Ausführungen[1270].

Die Bestätigung dafür, daß Mathematik und Geometrie nur „bequeme“ Idealisierungen elementarer (antropomorpher) Erfahrungen seien, konnte Einstein bei Poincaré wie bei Mach erhalten[1271]. In ihrem Sinne leistet er auch einen Beitrag zum Raumproblem bei Kant; eine Notiz schon aus dem Berliner Nachlaß lautet: „Kant sagte: Zeit u[nd] Raum sind Formen der Wahrnehmung etc. – nein sind Formen des Wahrgenommenen.“ (OEH, 71) Bekanntlich hatte Kant in der „Kritik der reinen Vernunft“ geschrieben: „Der Raum ist nichts anderes, als nur die Form aller Erscheinungen äußerer Sinne [...]“[1272], oder – so die bekanntere Stelle – „Der Raum ist eine notwendige Vorstellung, a priori, die allen äußeren Anschauungen zum Grunde liegt.“[1273] Einstein stellt sich im „Kahnweilerbrief“ diametral gegen Kant. Nennt dieser den Raum „eine reine Anschauung“[1274], so versteht Einstein „Zeit und Raum als reine Qualitäten“ (AWE, 51 1; EKC, 140; vgl. W 3, 243), wobei das Attribut „rein“ Einschränkung konnotiert: im Sinne von „nicht mehr als“. Einstein holt den „absoluten“ Raum, dem Kant in der Nachfolge Newtons jede Diskursivität abgesprochen hatte[1275], in den ästhetischen Diskurs zurück; ja er erweitert seinen neo-empirischen Raumbegriff (vgl. W 3, 253) zur Kosmologie einer „Wandelwelt“ (K 1, 95), die später in der surrealistischen Phase – ins Chaotisch-Zwanghafte gesteigert wird. Aus dieser Perspektive erhält auch Einsteins Beschäftigung mit dem „frühen japanischen Holzschnitt“[1276] einen Sinn: „Ukiyo-e heißt fließende oder unglückliche Welt [...].“ (W 2, 241) Selbst

---

[1269] Vgl. Poincaré: La science et l'hypothèse, S. 68 u. 73 u. Mach: Erkenntnis und Irrtum, S. 350 u. 353ff.

[1270] Vgl. Henderson: The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art, S. 238ff.

[1271] Vgl. Poincaré: La science et l'hypothèse, S. 90 u. Mach: Erkenntnis und Irrtum, S. 164ff. u. 449ff.

[1272] Kant: Kritik der reinen Vernunft, in: Theorie Werkausgabe, Bd. 3, S. 75.

[1273] Ebd., S. 72.

[1274] Ebd., S. 73.

[1275] Vgl. ebd.

[1276] Vgl. Gebhard: Genies und Genießer.

diese Übersetzung scheint nicht zufällig. In „Georges Braque“ faßt Einstein den Sachverhalt zusammen:

> Einmal mußte man darauf stoßen, daß der Raum nichts festes, sondern ein Geschehen, ein Erleiden und ein Tun bedeutet, und lediglich eine bequeme Abkürzung und Schematisierung vielfältigen Erlebens ist. Doch das Sehen war zu ungeheuerlicher Pedanterie erstarrt, und trotz allen Variantenspiels mit sekundären Mitteln blieb der Raum fest und substanziell, ihn selber [...] wagte man nicht anzufassen oder optisch zu bezweifeln. Von alter Mathematik besessen, wähnte man ihn homogen, kontinuierlich, unendlich. Damit solches möglich sei, bedurfte man eines platonischen Monstre, nämlich des unbewegten, erlebnislosen, entpsychisierten Betrachters, des Quantenautomaten. Gleich wie die Mathematik in die Stetigkeit und Einheit der Zahlenfolge gebannt war, besaß nun der Raum seine unabänderliche Einheit im unterschütterten Betrachter. Dessen Figur war stabil, seine Seele war zur immergleichen Vernunft beschränkt; war die Schöpfung konstant, so bedeutet Revolte Wahnsinn [...]. (W 3, 254).

Allerdings besteht auch bei der Annahme einer diskontinuierlichen, d.h. dezentrierten Schöpfung keinerlei Hoffnung auf ein utopisches Antonym, eine Neuordnung des Diskurses. Einsteins Universum ist von vornherein aporetisch, aber darin bestätigt sich gerade seine moderne Authentizität: „Immer ist der Wahnsinn das einzig vermutbare Resultat.“ (W 1, 112) „BEB II“ hält freilich den „Entschluß zum Wahnsinn“ (B II, 4) für einen „ungenügenden Bluff“ (B II, 31) – es gibt keine „Rettung“ (B II, 30). Einstein hat am oben vorgestellten ästhetischen Modell bis zuletzt festgehalten; d.h. er überschreitet die Grenzen des Kunst-Diskurses hin zu einer gesellschaftlichen oder „innerweltlichen“ oder aber existentialistischen Raumdefinition nicht[1277].

In das neue Paradigma der Relativitätstheorie hat sich Carl Einstein nicht mehr eingearbeitet, ebensowenig wie Ernst Mach, Henri Poincaré oder Henri Bergson die Entwicklung mitvollzogen[1278]. Einstein verliert auch gewissermaßen das Interesse an der Kategorie „Raum“; gegen Ende der zwanziger Jahre strukturiert sich sein Diskurs aufs neue um: Psychoanalyse, Ethnologie, Mythologie ersetzen seine „Liebe zur Geometrie“:

> Erst nach dem Kriege taucht in den kubistischen Arbeiten das Problem der mythischen Gestalt auf, die graphisch unmittelbar niedergeschrieben wird. Das Halluzinative wird nun zum Grundproblem des Schauens erhoben. Damit wird das Raumproblem sekundär [...]. (W 3, 295; vgl. 269f.)

Die Raumkonzeption wird einerseits historisch gedeutet, andererseits wird sie aufgeweicht, d.h. sie verliert ihre epistemologische Strenge. Es fällt auf, daß Carl Einstein sich eher noch für die Entstehung der Quantenphysik interessiert (vgl. EKC, 96) als für Albert Einsteins Relativitätstheorie. Keiner der frühen Kubisten und ihrer Theoretiker hatte freilich die Absicht, die bildende Kunst zu verwissenschaftlichen, d.h. Erkenntnisse der Psychophysik bzw. der neuen Geometrie einfach – malerisch oder plastisch – umzusetzen, auch wenn Apollinaires Begriffsbildung „cubisme scientifique“[1279] dies nahezulegen scheint. Einsteins Bemerkung: „Physiologische Optik wird Grundlage malerischer Kunst. Sehen wird auf Ursache zurückgeführt, fast naturwissenschaftlich [...]“ (K 1, 10), bezieht sich auf den Impressionismus. Wie er an anderer Stelle ausführt, hatte der Kubismus jedoch gerade von der Renaissance-Utopie einer „möglichen Einheit von Kunst und Wissenschaft“ (W 4, 358) Abschied genommen. Man muß daher einen Übersetzungsmodus zwischen Raumdiskus-

---

1277 Vgl. Heidegger: Sein und Zeit, S. 110ff. u. Raphael: Raumgestaltungen, S. 63 u. 113f.; Raphael kommt indes über bloße Postulate auch nicht hinaus, zumal er (S. 203) feststellen muß: „Braque kümmert sich nicht um den sozialen Raum der Mitwelt [...].“

1278 Zum Verhältnis A. Einstein/Mach vgl. Holton: Thematische Analyse der Wissenschaft, S. 216ff.; vgl. auch Poincaré: Dernières pensées u. Bergson: Durée et simultanéité.

1279 Apollinaire: Les peintres cubistes, in: Méditations esthétiques, S. 68.

sion, Psychophysik und den Werken des Kubismus postulieren: eine ästhetische Raumbewältigung. In der Tat hält eine Notiz des Berliner Nachlasses diesen Gedanken fest: „I. die Räume: empirischer – rhetorischer – ästhetischer, II. die Eroberung des Raums: empirisch- theoretisch – ästhetisch.“ (OEH, 72) Die Raumdiskussion ist zwar intertextuell vernetzt, dennoch ist zu unterscheiden, wo Carl Einstein allgemeine Stellungnahmen zum Zeitgeist abgibt und wo er speziell über die bildende Kunst spricht. Mag es zunächst fast enttäuschend gewirkt haben, wie traditionell – nämlich: psychophysisch – Einsteins Raum-Anschauung ist, so wird zumindest überraschen, daß er bei der Überleitung vom epistemologischen in den ästhetischen Diskurs ebenfalls in eine reichlich konventionelle Sprache verfällt. Es geht nicht mehr um Homogenität oder Inhomogenität, Isotropie oder Anisotropie des Raumes usw., sondern es geht zunächst um kunstwissenschaftliches Fachwissen. Schon in der „Negerplastik“ heißt es:

> Da bildende Kunst fixiert, wird dies Einheitliche [das Raumkontinuum] geteilt, nämlich nach entgegengesetzten Richtungen aufgefaßt und enthält so zwei gänzlich verschiedene Richtungen, die in dem unendlichen Raum des Mathematikers z.B. ziemlich belanglos bleiben. (W 1, 257)

Damit wird frühzeitig ein Großteil der Raumproblematik aus der Diskussion genommen. Das Modell dieser Bilddynamik ist ziemlich massiv den Wölfflinschen „Grundbegriffen“ – insbesondere seinen Ausführungen über Fläche und Tiefe – entlehnt, also einer kunstgeschichtlichen, nicht mathematischen oder geometrischen Abhandlung. Den Unterschied der Tiefendarstellung der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts beschreibt Wölfflin wie folgt:

> Dort ein Wille zur Fläche, der das Bild in Schichten bringt, die parallel zum Bühnenrand stehen, hier die Neigung, dem Auge die Fläche zu entziehen, sie zu entwerten und unscheinbar zu machen, indem die Verhältnisse des Vor- und Rückwärts betont werden und der Beschauer nach der Tiefe hin gezwungen wird.[1280]

Wären nicht die Motivbeispiele so gänzlich unterschieden, so könnte man bisweilen hinter Wölfflins Beschreibung der klassizistischen Malerei kubistische Bildwerke vermuten. Auch Wölfflin charakterisiert im übrigen das „Sich-Einstellen in die Fläche“[1281] als reliefartig, aber er wertet natürlich – nun im Gegensatz zu Einstein – das Flächendarstellungsprinzip nicht als das einzig legitime: „Jedes Bild hat Tiefe, aber die Tiefe wirkt verschieden, je nachdem der Raum in Schichten sich gliedert oder als einheitliche Tiefenbewegung erlebt wird.“[1282] Freilich reicht Wölfflins Vokabular nicht aus, um die Raum-Revolution des Kubismus zu beschreiben. Einstein wiederum schöpft nicht so unmittelbar aus der zeitgenössischen Physik, wie er es glauben machen möchte.

2.2.4.3. Bildgemäßheit – Sehen und Darstellen

Selbst für den „poète cubiste“[1283] der ersten Stunde Carl Einstein besitzt die bildende Kunst, insbesondere die Malerei, innovativen Vorrang vor der Literatur[1284] – „Die Litteraten hinken ja so

---

[1280] Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 93; vgl. S. 95.

[1281] Ebd., S. 94 u. 95.

[1282] Ebd., S. 102.

[1283] Kahnweiler: Juan Gris, S. 257; vgl. auch S. 262, wo Einstein „cubiste littéraire“ genannt wird; Einsteins „Bebuquin“ und Picassos „Demoiselles d'Avignon“ entstehen zur gleichen Zeit ab 1906.

[1284] Vgl. Fowler: Periodization and Interart Analogies.

jammerhaft mit ihrer Lyrik und den kleinen Kinosuggestionen hinter Malerei und Wissenschaft her.“ (AWE, 50; EKC, 139), stellt er nicht nur im „Kahnweilerbrief“ kategorisch fest (vgl. W 2, 479). Innerhalb der bildenden Künste dominiert eindeutig die Malerei über die Plastik, auch über die Graphik und sonstige kleinere Gattungen (z.B. Bühnenbild), die aber außer Betracht bleiben können. In der „Kunst des 20. Jahrhunderts“ schreibt Einstein:

> Der Maler erprobt in willigerem, flinkerem Material; schon die Arbeit in der Fläche macht ihn kühnerer Bildung fähig, und in diesem Jahrhundert des Malerischen bleibt der Bildhauer, der keinen Architekten findet, dauernd dem rascher fixierenden Maler verpflichtet. (K 1, 171)

Die Disposition der Einsteinschen Kunstgeschichte und der geringe Umfang des „Plastik“-Kapitels – quasi ein Anhang – spiegeln diesen Sachverhalt wider. Das fragliche Kapitel resümiert auch nur – in bisweilen fast unverständlichen Gedankenkürzeln – das zur Malerei Gesagte. Damit ist freilich nichts über die Genese von Einsteins Kunsttheorie ausgesagt, wie schon das vorausgegangene Kapitel deutlich machte. Daß die (kubistische) Malerei Gattungsdominante des kunsttheoretischen Diskurses wird, hat unseres Erachtens folgenden Grund: sie löst die Repräsentationsprobleme der frühen Moderne – so wie sie Einstein sieht – exemplarisch. Margit Rowells allgemeine Ausführungen zur Entstehung der neuen Skulptur „aus dem Geist“ der Malerei bestätigen diesen Befund:

> Lorsqu’un peintre vient à la sculpture, il est évidemment libre de toutes les inhibitions qu’inculque une formation classique de sculpteur, et, surtout, il ignore les règles tacites qui imposent une relation de volume à volume entre une sculpture et son modèle. Un peintre qui fait de la sculpture s’en réfère aux procédés expressifs (artificiels) de la peinture pour réinterpréter l’espace, le volume et les couleurs d’un motif donné. On pourrait dire qu’un peintre qui s’oriente vers la sculpture, ou un sculpteur qui emprunte des idées de la peinture, accomplit à rebours le cheminement „naturel“: à partir de la planéité dont il s’inspire, il crée des volumes. Au début, son sujet est insaisissable, immatériel, abstrait et il n’a d’existence que dans le regard du peintre.[1285]

Das Verhältnis von Literatur und bildender Kunst, von Sprache und Bild wird uns noch eigens beschäftigen. Der behauptete Vorrang der Malerei vor der Bildhauerkunst ist zunächst Anlaß genug zu weiteren Überlegungen, denn nicht nur geht Einsteins ästhetische Konzeption von räumlichen, also plastischen Vorstellungen aus; ich bemerkte ja auch schon, wie gerade die „Negerplastik“ Einstein den (malerischen) Kubismus erschloß. Das „Malerische“ ist zudem bei Einstein überwiegend pejorativ konnotiert – eine der wenigen Ausnahmen war der eingangs dieses Kapitels zitierte metonymische Gebrauch „Malerisches“ für „Malerei“ (K 1, 171). Vom Wertungsaspekt abgesehen, ist Einstein dabei wiederum Wölfflins „Grundbegriffen“ verpflichtet. Es ist zwar schwierig, aus dem Wölfflinschen Begriffsgeflecht einen Terminus zu isolieren; jeder ist mit seinem Komplement verspannt und zumal durch Attributierung in die verschiedenen Kunstgattungen und -kategorien übertragbar, so gibt es auch z.B. eine malerische Architektur[1286] oder eine malerische Plastik[1287] usw. Auch wenn Einstein der Linie kaum Aufmerksamkeit schenkt, diese also keine bedeutungsdifferenzierende Funktion (in Opposition zu...) besitzt, kommt doch in Heinrich Wölfflins Abgrenzung des Linearen vom Malerischen die Quelle von Einsteins Malerei-Verdikt zum Vorschein. In den „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ heißt es einleitend:

> Sobald die Linie als Grenzsetzung entwertet ist, beginnen die malerischen Möglichkeiten. Dann ist es, als ob es plötzlich in allen Winkeln lebendig würde von einer geheimnisvollen Bewegung. Während die stark

[1285] Rowell: Einführung, in: Qu’est-ce que c’est la sculpture moderne, S. 83.

[1286] Vgl. Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 81.

[1287] Vgl. ebd., S. 72.

sprechende Umrandung die Form unverrückbar macht, die Erscheinung gleichsam festlegt, liegt es im Wesen einer malerischen Darstellung, der Erscheinung den Charakter des Schwebenden zu geben: die Form fängt an zu spielen, Lichter und Schatten werden zu einem selbständigen Element, sie suchen sich und binden sich, von Höhe zu Höhe, von Tiefe zu Tiefe; das Ganze gewinnt den Schein einer rastlos quellenden, nie endenden Bewegung. Ob die Bewegung flackernd und heftig sei oder nur ein leises Zittern und Flimmern: sie bleibt für die Anschauung ein Unerschöpfliches.[1288]

Es kann nicht anders sein, als daß Wölfflin „die Umwandlung des linearen Typs in den malerischen"[1289] am Impressionismus exemplifiziert. Und wie auch nicht anders zu erwarten, setzt Einsteins Malerei-Kritik genau hier an: er konstatiert einen „Konflikt zwischen Maltechnik und Form" (K 1, 12) im Impressionismus, einen „Konflikt zwischen Malerei und Bildraum" (K 1, 27) bei den Fauves. Schnell ist er mit aggressiver Rhetorik zur Hand, wo es gilt, malerische Tendenzen (Impressionismus, Fauves, Expressionismus, Abstrakte Kunst) zu bezeichnen: „dekorative Ornamentik" (K 1, 62), „Plakat, Ornament und Kunstgewerbe" (K 1, 119), „farbige Rhetorik" (K 1, 120), „Tautologie der Farbe" (K 1, 139) usw. „Handschrift", d.h. idiolektische Maltechnik, und „Farbe" scheinen ihm „Formmittel zweiter Güte" (K 1, 148) – das zielt gegen Kokoschka, an dessen Qualitäten Einstein freilich zurecht zweifelt. Wenn Einstein beim Verriß des deutschen Expressionismus eine Ausnahme macht – Ernst Ludwig Kirchner –, so deswegen, weil dieser „impressionistische Flächentechnik [...] konstruktiv" (K 1, 125) umdeute. Über den Begründer der abstrakten Malerei – Wassiliy Kandinsky, mit dem er in München und Weimar durchaus freundschaftliche Kontakte unterhielt, schreibt Einstein:

Kandinsky beschäftigt sich allzusehr mit der Malerei des Farbenhändlers, die er literarisch verklärt; Farbe an sich ist nichts, nur Farbe formal modifiziert, hat erst künstlerische Bedeutung, weil sie hier gestaltendem Willen unterworfen wird. Die Theorie der Farbe des Kandinsky ist Bedichten der Farbtube; nicht viel mehr. (K 1, 138)

Gewiß geht der Malprozeß, geht das Malerische nicht im Umgang mit Farbe auf; es wird jedoch klar, daß mit Carl Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts" eine Kunstgeschichte vorliegt, die auch in der Theorie all dem abschwört, was bislang in der Malerei von Bedeutung war, eine Kunstgeschichte – paradox genug – ohne positive Kategorisierung des Malerischen. In der Tat spielt dieses im Kubismus nur eine untergeordnete Rolle. Bei aller offenkundigen Parteinahme für die kubistische peinture, verheimlicht Einstein jedoch, daß er einer „Mischform" den Vorzug gibt: Der Neologismus „Skulptomalerei" (K 1, 71 u. 173), der Einsteins Vorstellungen räumlicher Darstellung bestens zum Ausdruck bringt, erhält nicht den Rang des Appellativs. Einstein gebraucht ihn je einmal sporadisch bei Picasso und bei Archipenko (ebd.). In der synekdotischen Verschiebung a maiore ad minus[1290] wird die Art durch die Gattung ausgedrückt; oder anders gewendet und konkret: die kubistische Skulptomalerei wird zur Malerei des 20. Jahrhunderts schlechthin verallgemeinert. Auch Daniel-Henry Kahnweiler würdigt das in Frage stehende Verfahren: „Entgegen dem landläufigen Vorurteil muß dieses Streben nach Erhöhung des plastischen Ausdrucks durch Zusammenarbeiten der beiden Künste [Skulptur und Malerei] warm gebilligt werden."[1291] Kahnweiler verweist in diesem Zusammenhang – und wohlgemerkt schon 1920 – auf den Einfluß der afrikanischen Kunst:

1288 Ebd., S. 34.
1289 Ebd., S. 36.
1290 Vgl. Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik, S. 69.
1291 Kahnweiler: Der Weg zum Kubismus, S. 45; vgl. Gohr: Figur und Stilleben in der kubistischen Malerei von Picasso und Braque, S. 105.

> Übrigens ist diese Form [der Skulptomalerei] nicht ganz neu in der Geschichte der bildenden Künste. Die Neger der Elfenbeinküste haben sich einer ganz ähnlichen Ausdrucksart bedient für ihre Tanzmasken. Diese stellen sich ungefähr so dar: Eine vollständig ebene Fläche bildet den unteren Teil des Gesichts, dem sich die sehr hohe Stirne manchmal gleichfalls eben, manchmal leicht nach hinten gewölbt anschließt. Während nun die Nase sich einfach als ein schmales Brett aufsetzt, bilden zwei etwa 8 Zentimeter vorspringende Zylinder die beiden Augen, ein etwas niederes Hexaeder den Mund. Die vorderen Flächen der Zylinder und des Hexaeders sind bemalt, das Haar durch Rafia wiedergegeben.[1292]

Auf die Vermittlungsfunktion des Reliefs – auch einer Mischform zwischen Malerei und Skulptur – zwischen Raum und Fläche habe ich bereits hingewiesen. Verglichen mit Wölfflins korrelativer und historischer Offenheit – „Wie es aber eine Schönheit des Malerischen gibt, so gibt es natürlich auch eine Schönheit des Nicht-Malerischen“[1293] –, konstruiert Einstein ein kubistisches Monopol: „Es scheint uns gerade Aufgabe der Malerei zu sein, über die Farbe als Zweck zur Raumbildung vorzustoßen und jene in der Rolle des Mittels zu halten.“ (K 1, 31) Ein zeitgenössischer Rezensent hat dies merkwürdigerweise als eine Favorisierung der Farbe ausgelegt[1294].

Während sich alle Stilmittel des Gemäldes dem Zwecke der „Raumbildung“ unterordnen sollen, erhält gerade die Malfläche eine fast selbstzweckhafte, ja im Sinne Luhmanns „selbstreferente“ Bedeutung. Die Fläche soll Fläche sein, und sonst gar nichts: „Die Grundfläche bleibt geradezu materiell gewahrt.“ (K 1, 22) Zwar hält Fernande Saint-Martin zurecht als allgemeine Bedeutung des „plan originel“ fest: „Sa structure est déterminante quant aux potentialités d’organisation du fait pictural“[1295], Einstein setzt jedoch sein Anti-Illusionismus-Postulat schon auf der Malfläche an, womit zahllose Ausdrucksmöglichkeiten willkürlich ausgeschlossen werden. Man könnte nun meinen, das zweidimensionale Tafelbild sei ohnehin das denkbar ungeeigneteste Medium, drei oder gar n Dimensionen des Raumes darzustellen. Daß die Tafelmalerei überdies die „Grundform der bürgerlichen Kunst“[1296] ist, interessiert den Avantgardisten – noch – nicht. Auch Kahnweiler kennzeichnet als „Urproblem“ der Malerei: „Darstellung des Dreidimensionalen und Farbigen auf der Fläche und seine Zusammenfassung in der Einheit dieser Fläche“.[1297] Freilich hat sich die Malerei seit der Renaissance (um nur hier einzusetzen) diesem Problem gestellt, hat sie „Tiefe“, d.h. Räumlichkeit als Tiefe abgebildet. Spricht Wölfflin in den „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ von „Flächenstil“, so meint er damit etwas ganz anderes als Einstein, nämlich den Bildaufbau nach „Schichten“ oder „Streifen“, wie er sagt; Tendenz ist jedoch seiner Ansicht nach: ein reiner Flächeneindruck „soll nicht zustande kommen“[1298]. Die Wende zeichnet sich erst bei Marées und Hildebrand ab. Ich bezeichne dies als das Einsteinsche Paradoxon, daß er bei der argumentativen Omnipräsenz der Kategorie „Raum“ – einem wahren „Raumfanatismus“ – ebenso konsequent auf dem Flächigkeitsprinzip der malerischen Raumdarstellung besteht. Man sollte auf dieser Widersprüchlichkeit insistieren, auch wenn sich in Einsteins Theorie zahlreiche Ansätze zu ihrer Auflösung finden; der Einsteinsche Diskurs ist gewiß überdeterminiert. Was soll indessen „Raumkühnheit“ (K 1, 119) bedeuten, wenn in Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts“ ein Begriff des „Bildgemäßen“ rekurriert, der synonym zu „zweidimensional“ (K 1, 64) ist? Das „Tiefenerlebnis“, das doch gewiß auch als „Raumerlebnis“ verstanden werden darf, erscheint Einstein dagegen als

---

[1292] Kahnweiler: ebd., S. 45f.

[1293] Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 42.

[1294] Vgl. Poensgen: Rez. zu: Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, S. 46.

[1295] Saint-Martin: Sémiologie du langage visuel, S. 101.

[1296] Raphael: Marx – Picasso, S. 91.

[1297] Kahnweiler: Der Weg zum Kubismus, S. 18f.

[1298] Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 108.

„bildfremd“ (K 1, 61). Da die Malfläche selber nur in geringem Maße dem Raum adaptiert werden kann und soll: durch Mikroformen des Spachtelauftrags oder durch Beimischung – etwa – von Sand in die Farbe oder durch Verfahren des Reliefs oder eben der „Skulptomalerei“, kommt es darauf an, den Raum der Fläche zu assimilieren, die Fremdheit in Gemäßheit zu überführen. Den Widerspruch der Dimensionen völlig aufzuheben, kann indessen nicht gelingen. Einstein verwirft zwar den Begriff „Illusion“ – der räumliche Eindruck soll nicht nur vorgetäuscht werden –, aber auch das aptum der Raumbildung, wie er behauptet, ist in einer Vorurteilsstruktur fundiert, die Einsteins Darlegungen immer wieder überspült, so daß sie (die Struktur), gleichsam nur dann für Momente sichtbar wird, wenn die Einsteinsche Persuasion verebbt. Überzeugungsbildung – im allgemeinen – greift entweder auf das geschichtliche Vorbild zurück (imitatio veterum) oder aber konzipiert sich selber als entscheidenden Wendepunkt. Adrian Marino hat den Traditionsbegriff der Avantgarde des weiteren wie folgt beschrieben:

> Le rôle de la tradition est multiple. Comme on l’a souvent dit, la nouveauté a, elle aussi, sa „tradition“, car elle suppose un retour nécessaire de l’“inédit“, au principe d’invention qui cautionne toute création originale. A signaler aussi la tradition, si stimulante, des recherches expérimentales, dites d’“atelier“, ainsi que – phénomène quasi universel – la valorisation sélective des précurseurs. Car si l’avant-garde refuse un certain héritage, il y en a un autre qu’elle revendique. A la fois „révolutionnaire“ et „conservatrice“, sa position est équivoque: pour contester la culture et la littérature [resp. la peinture] dominantes, elle se cherche toujours des points d’appui dans l’histoire. [...] Le rejet complet de toute tradition et donc impossible.[1299]

Plausibilität und Einheit Einsteinscher Ausführungen entstehen also nicht in re, sie sind also nicht „realistisch“, sondern fungieren im rhetorischen Zusammenhang des Diskurswandels. Diese Denkform bezeichnet man mittlerweile und üblicherweise als Dekonstruktion: „a form of commentary that shows the connection between the stated content of a piece of writing and the rhetorical system which controls it.“[1300] Im Falle der Einsteinschen Kunstgeschichte greifen zwei Traditionsmomente: zum einen die interkulturelle und gleichsam aus der geschichtlichen Entwicklung herausspringende Aufnahme „primitiver“ Anregungen, die ich schon eigens behandelt habe – und durch diese cross culture-Rezeption wäre auch Marinos allzu evolutionäres Modell zu differenzieren; zum anderen schafft sich der Kubismus in Cézanne die unmittelbare „Vaterfigur“[1301]. Einstein geht über diese communis opinio hinaus, indem er den gesamten (insbesondere natürlich französischen) Impressionismus als Hintergrundsfläche konzipiert, vor der die kubistische Avantgarde dann als entscheidender Durchbruch inszeniert wird:

> Der Kampf mit dem dreidimensionalen Objekt, dies Lebendigste, in dem der Dualismus zwischen Bild und Gegenstandsvorstellung durchflochten wird, das fehlt diesen [impressionistischen] Bildern. Doch von ungemeiner Bedeutung und Folge bleibt, daß diese Meister mit Konsequenz das stofflich Dramatische in ein technisches Drama schmolzen, so daß hier etwas wie eine Epoche des technisch Formalen einsetzt. (K 1, 16)

Eine mise en abyme, insofern die historische Verlaufsform die maltechnische Innovation doubelt – oder umgekehrt –, verstärkt Einsteins Argument. In analoger Weise wie bei Heinrich Wölfflin wandelt sich so Kunstgeschichte zur Allegorese von „Grundbegriffen“ – zu einem allegorischen fight, hier insbesondere von Fläche und Raum: „L’histoire de l’art est la lutte de toutes les expériences optiques, des espaces inventés et des figurations.“ (W 3, 472) Obwohl Einstein seine Darstellung der Kunst des 20. Jahrhunderts durchaus personalisiert, wird ihm – im Sinne des Russischen Formalismus – das

---

[1299] Marino: Tendances esthétiques, S. 782.

[1300] Said: The World, the Text, and the Critic, S. 185.

[1301] Vgl. Rubin: Cézannisme and the Beginnings of Cubism.

(kubistische) Verfahren zum „einzigen Helden“[1302] der künstlerischen Evolution. Einstein möchte sogar die sprachliche Konditionierung des kunsttheoretischen Diskurses unterlaufen: „Kunst erkenntnismäßig betrachtet, geht nicht auf Begriffe, sondern auf die konkreten Elemente der Darstellung“ (W 1, 228), betont er schon 1914 – was freilich nicht ausschließt, daß diese „Elemente“ gleichfalls benannt werden müssen. Daß Malen „nur übersetztes Sehen“ (W 1, 53) sei, behauptet Einstein schon 1911 in seiner Sezessions-Kritik. Diese Analogie behält er in der Kubismus-Interpretation bei. Doch ebensowenig wie Raum und Fläche konvertibel erscheinen, vollzieht sich auch die Umsetzung von Sehen in Darstellung unvermittelt. Und ebensowenig wie die Renaissance-Perspektive eine natürliche Sicht der Dinge verbürgt[1303], ruht auch der Kubismus – wie Guy Habasque vermeint[1304] – auf einem optischen Apriori (vgl. W 1, 224 u. K 1, 45). In seinem frühen Aufsatz über Arnold Waldschmidt hatte Einstein – ganz im Sinne Hildebrands – noch gepriesen, daß der Künstler „nach den Gesetzen des einheitlichen ruhenden Sehens und der Fläche“ (W 1, 37) arbeite. In den „Anmerkungen zur neueren französischen Malerei“ 1912 (also zwei Jahre später) wird dieses Konzept verworfen:

> Picasso wählte aus den Lehren des Cézanne die vom Modelé, der er wesentlich Neues hinzufügt. Er betrachtet jedes Ding auf seinen plastischen Anregungswert. Cézanne nannte die Plane [Flächen] als Voraussetzung der plastischen Gliederung. Picasso suchte eine Formel, die jeden Teil des Bildes plastisch und tektonisch zu gestalten erlaubt. [...] Der Beginn eines durchaus modellierenden Sehens ist gegeben. (W 1, 119)

In „Georges Braque“ (1931/32) hat Einstein zwar diese theoretische Phase schon überwunden, kann aber daher einen umso konziseren geschichtlichen Überblick geben:

> Alles quantitative Betrachten ist eine Reduktion, eine Bequemheit. Aber zu solchem mußten eben Raum und Zeit einheitlich und stabil gemacht werden, damit verbindlich und erfolgreich gemessen werden könne. [...] Jedoch qualitativ und gestalthaft unmittelbarer angeschaut, ist der Raum völlig unhomogen und variiert beständig in seiner konkreten Struktur. Doch man vertraute gläubig der Perspektive der Renaissance. Diese ist vor allem durch das Erwachen der modernen Wissenschaft beeinflußt. Man glaubte, daß gleich der Physik oder der Mathematik alles Sehen ein restlos gesetzmäßiger Vorgang sei, der in ein zahlenmäßiges Kontinuum einzuspannen sei. Das konkret Unmittelbare war einem optischen Schematismus unterlegen, der zu einem der hauptsächlichen Elemente der Bildüberlieferung anwuchs. An Stelle des erlebten Raums, der qualitativ und sichtbar variiert, trat nun ein mathematisch bestimmter, gestaltloser, homogener und abstrakter Raum, der gleich den Kategorien des Aristoteles zum unterschütterten Schema allen Sehens erhoben wurde. Nun kompensierte man das starre Raumschema durch imitativen Naturalism und sekundäre Motivvariation. *Perspektive*. Natur oder Wirklichkeit galten nun als völlig gesetzhafte Gebilde, lagerten in völliger Übereinstimmung mit der wissenschaftlichen Typik; das wichtig Wirksame der Perspektive, ihr Erfolg ruhte in der Hypnose des ruhenden Beschauers durch die Blickzentrierung im Fluchtpunkt. (W 3, 243f.)

Auch ohne die Bezugnahme auf den Begriff der Hypnose, der für französische Quellen der Einsteinschen Psychodynamik spricht[1305], wird die Perspektive des traditionellen Kunstwerks stark emotionalisiert, ja tabuisiert, sei es daß sie angesichts afrikanischer Plastik als „unfromm“ (W 1, 254) ausgewiesen wird –

> Das europäische Kunstwerk wurde geradezu die Metapher der Wirkung, die den Beschauer zu lässiger Freiheit herausfordert. Das religiöse Negerkunstwerk ist kategorisch und besitzt ein prägnantes Sein, das jede

---

[1302] Jakobson: Die neuste russische Poesie, S. 33.

[1303] Vgl. Edgerton: The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective.

[1304] Vgl. Habasque: Cubisme et phénoménologie, S. 159.

[1305] Vgl. Janet: L’automatisme psychologique; ders.: De l’angoisse à l’extase; Starobinski: Freud, Breton, Myers.

> Einschränkung ausschließt. [...] Der [afrikanische] Gott besitzt keine Genetik; diese widerspricht seiner gültigen Existenz. (W 1, 253)

– sei es daß das Trügerische der Perspektive, d.h. seine Methodik einer spezifischen Raumabbildung, zum Betrug schlechthin gesteigert wird: „Die Frontalität betrügt fast den Beschauer um das Kubische und steigert sämtliche Kraft auf eine Seite.“ (W 1, 255) Die Entpflichtung aus dem Renaissance-Paradigma geschieht zumindest bis 1926 nicht vorrangig im Namen eines psychischen Irrationalismus, obwohl der überkommene Rationalismus in die Schranken geschichtlicher Relativität bzw. die schlichter Konventionalität gewiesen wird. In Folge seiner rhetorischen Interpretation der Psychophysik des ausgehenden 19. Jahrhunderts kann Einstein der kubistischen Optik ohne Zweifel größere „Natürlichkeit“ zusprechen, und er fühlte sich auch schon berechtigt, in diesem Sinne den „unverbogenen Realismus“ (W 1, 259) der afrikanischen Plastik zu behaupten. Die kunstwissenschaftliche Theorie der Gegenwart hat Einstein in einem zumindest recht gegeben. Ernest H. Gombrich etwa schreibt in „Art und Illusion“:

> The relationship in the plane that the illusionist painter has learned do attend to are of no biological relevance. They are studied in the highly artificial situation of one-eyed stationary vision. Now, under this contraint [...], the stimulus pattern on the retina must of necessity allow of an infinite number of interpretations, none of which can be further confirmed or refuted except on grounds of probability. Neither logic nor psychology, therefore, allows us to say that any flat intersection of the visual cone represents more „really“ what we see than any other. Distant ones or near ones, oblique ones and curved ones, must be equivalent, and none can be privileged.[1306]

Wie Serge Fauchereau nachweist, steht Einsteins Realismus-These keineswegs isoliert[1307]: Apollinaire als Theoretiker oder Fernand Léger als Künstler halten das „Realistische“ des Kubismus fest. Letzterer etwa betont 1913 in „Les origines de la peinture et sa valeur représentative“: „[...] la valeur „réaliste“ d'une œuvre est parfaitement indépendante de toute qualité imitative. Il faut que cette vérité soit admise comme un dogme et fasse axiome dans la compréhension de la peinture.“[1308] Apollinaire wiederum zitiert zustimmend Robert Delaunay, der sich wie auch Léger auf den Realismus seiner Kunst als ausschlaggebendes Qualitätskriterium beruft: „Le réalisme est dans l'art la qualité éternelle; sans lui, il n'y a pas de beauté permanente, parce qu'il est de même nature que la beauté.“[1309] Albert Gleizes und Jean Metzinger schließlich berufen sich auf den „réalisme profond“[1310] von Cézanne. Experimentum crucis des kubistischen Diskurses ist stets die Darstellung – besser: die Gestaltung – der dritten Dimension. Carl Einstein resümiert in seiner Kunstgeschichte:

> Es lag den Kubisten nicht daran, dritte Dimensionen nachzuahmen, sondern sie bildgemäß auszudrücken; darum wird der Gegenstand, wenn täuschende Suggestion beginnen will, abgebrochen; man folgt einer Vorstellung, die der Fläche, nicht dem organischen Ding angepaßt ist, man gibt keine Nützlichkeitssuite, sondern bildgemäße, freie Formfolge. Man verneint den Gegenstand zugunsten einer Bildanschauung, gliedert und bricht ab, wenn falsche Plastizität, Tasterinnerung droht. (K 1, 67)

Einstein knüpft an die „Physiologische Optik“ Hermann von Helmholtz' bzw. die „Physiologische Psychologie“ Wilhelm Wundts durchaus richtig an: Die Fixierung eines Körpers im Raum geschieht bekanntlich durch stereoskopisches Sehen mit beiden Augen und/oder (Muskel-) Bewegungen der

---

1306 Gombrich: Art and Illusion, S. 278.

1307 Vgl. Fauchereau: La révolution cubiste, S. 63ff.

1308 Léger: Les origines de la peinture et sa valeur représentative, in: Fonctions de la peinture, S. 11.

1309 Apollinaire: Réalité, peinture pure, in: Chroniques d'art 1902-1918, S. 345.

1310 Gleizes u. Metzinger: Du „cubisme“, S. 39.

Augen (gegebenenfalls auch eines Auges) oder des Kopfes. Helmholtz selbst macht jedoch darauf aufmerksam, daß es oft recht schwer werden könne, „zu beurteilen, was in unserem durch den Gesichtssinn gewonnen Anschauungen unmittelbar durch die Empfindung, und was im Gegenteil durch Erfahrung und Einübung bedingt ist.“[1311] Diesen Bedenken trägt Einstein Rechnung, wenn er in der „Kunst des 20. Jahrhunderts“ vorschlägt, „das Dreidimensionale der Gegenstände“ „Erinnerungsdimension“ (K 1, 66) zu nennen. Die terminologische und theoretische Konkurrenz mit dem Begriff „Bewegungsdimension“ (K 1, 31) hat Einstein niemals völlig getilgt. Er meint Erinnerung an (muskuläre) Augenbewegung wie empirische Tasterfahrung; er bezieht sich aber wohl kaum auf Bergson, der wiederum mit „Erinnerung“ die „vierte Dimension“ einer homogenen Raumzeit[1312] assoziiert. Wie der „Kahnweilerbrief“ deutlich macht, verknüpft Einstein die Dingkonstanz der Wahrnehmung aber nicht nur mit einer Stillhalteprämisse bezüglich des Beobachters, sondern auch – ja weit mehr – mit der „konservativen“ Funktion der Sprache (vgl. AWE, 56; EKC, 145). Er distanziert sich bezeichnenderweise von Ernst Mach, weil dieser, „wo es über das physiologische hinausgeht“, leider versage und „gar nicht die Sprache in Betracht“ (AWE, 55; EKC, 144) ziehe.

Silvio Vietta und Hans-Georg Kemper haben auf einen paradigmatischen Aufsatz Georg Simmels aufmerksam gemacht[1313], der die „Steigerung des Nervenlebens“[1314] in der modernen Lebenswelt behandelt; hier heißt es:

> Der Mensch ist ein Unterschiedswesen, d.h. sein Bewußtsein wird durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt; beharrende Eindrücke, Geringfügigkeit ihrer Differenzen, gewohnte Regelmäßigkeit ihres Ablaufs und ihrer Gegensätze verbrauchen sozusagen weniger Bewußtsein, als die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen. Indem die Großstadt gerade diese psychologischen Bedingungen schafft – mit jedem Gang über die Straße, mit dem Tempo und den Mannigfaltigkeiten des wirtschaftlichen, beruflichen, gesellschaftlichen Lebens – stiftet sie schon in den sinnlichen Fundamenten des Seelenlebens, in dem Bewußtseinsquantum, das sie uns wegen unserer Organisation als Unterschiedswesen abfordert, einen tiefen Gegensatz gegen die Kleinstadt und das Landleben mit dem langsameren, gewohnteren, gleichmäßiger fließenden Rhythmus ihres sinnlich-geistigen Lebensbildes.[1315]

Die wissenschaftliche (empirische) Psychologie hat natürlich auch die „Wahrnehmung bewegter Objekte“ – so ein Kapitel Wundts[1316] – behandelt. Bezeichnenderweise steht jedoch im Zentrum der Untersuchung der Begriff „Täuschung“. Als ästhetisches Prinzip proklamiert dagegen F.T. Marinetti schon 1908 den „universalen Dynamismus“:

> Nous déclarons que la splendeur du monde s’est enrichie d’une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse. [...] Le Temps et l’Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l’absolu, puisque nous avons déjà créé l’éternelle vitesse omniprésente.[1317]

Zwei Jahre später bekennt das „Manifeste des peintres futuristes“ (unterzeichnet von Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini):

[1311] Helmholtz: Handbuch der Physiologischen Optik, Bd. 3, S. 10; vgl. Wundt: Grundzüge der physiologischen Psychologie, Bd. 2, S. 255ff.

[1312] Vgl. Bergson: Essai sur les données immediates de la conscience, in: Œuvres, S. 73.

[1313] Vgl. Vietta u. Kemper: Expressionismus, S. 34ff.

[1314] Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben, S. 188.

[1315] Ebd.

[1316] Vgl. Wundt: Grundzüge der physiologischen Psychologie, Bd. 2, S. 156.

[1317] Marinetti: Manifeste du futurisme, in: Futurisme, hg. v. Lista, S. 87.

> Le geste que nous voulons reproduire sur la toile ne sera plus un instant fixé du dynamisme universel. Ce sera simplement la sensation dynamique elle-même.
> En effet, tout bouge, tout court, tout se transforme rapidement. Un profil n'est jamais immobile devant nous, mais il apparaît et disparaît sans cesse. Etant donné la persistance de l'image dans la rétine, les objets en mouvement se multiplient, se déforment en se poursuivant, comme des vibrations précipitées dans l'espace qu'ils parcourent.[1318]

Carl Einstein kennt das eine wie das andere Manifest; er paraphrasiert beide in kritischer Absicht:

> Alles ist bewegt – Marinetti hatte die göttliche „Vitesse" gepredigt. Man will aber nicht den bewegten Augenblick, sondern die dynamische Sinnesempfindung selbst bannen, die über die Netzhaut eilende Schwingung. Um menschliches Gesicht zu geben, drücke man die umhüllende „Ambiance", sein Kraftfeld, mit aus. Der angeblich starre Raum ist nicht vorhanden; unsere Empfindung durchdringt die Körper und bildet sie dauernd um. (K 1, 91)

Einstein verbindet den futuristischen Dynamismus mit William James' „stream of thought"[1319], den er freilich mit „Seelenstrom" (K 1, 92) übersetzt und – nicht nur deswegen – verfälscht. Einstein kann jedoch nicht umhin, in Kubismus und Futurismus ein ursprünglich gemeinsames Konzept anzuerkennen: die Entdeckung des „dynamischen Bildraums" (K 1, 93) – „Doch eines entscheidet gegen die futuristische Malereien [fügt er hinzu]: daß in ihnen diese Entdeckung weniger bildgemäß als literarisch assoziativ verwertet wurde." (ebd.) Im Begriff des Bildgemäßen wird deutlich, daß Einstein einem gewissen Akademismus oder Ästhetizismus verhaftet bleibt, der sich durchaus in den kubistischen Gemälden bestätigt. Dieser macht sich nicht nur in der Motivwahl bemerkbar – die Kubisten versuchten selten bewegte – „moderne" – Objekte darzustellen[1320] –, sondern auch in der Gegenüberstellung von relativ unbewegtem Gegenstand und relativ unbewegtem (wenn auch nicht – optisch – inaktivem) Betrachter bzw. Maler. Einstein erklärt die Eigentümlichkeiten futuristischer Malerei im Anschluß an das schon oben genannte Manifest, wo es heißt:

> La construction des tableaux a été jusqu'ici stupidement traditionnelle. Les peintres nous ont toujours montré les objets et les personnes placés devant nous. Nous placerons désormais le spectateur au centre du tableau.[1321]

Einstein übersetzt frei:

> Der Betrachter wird optisch bewertet [...]. Der Betrachter wird in die Bildmitte versetzt, und die dynamischen Sinnesempfindungen werden dargestellt; nicht mehr wird der unbewegte Betrachter in statischer Ruhe vor das Bild gesetzt; er spielt im Bilde mit als Motor und Getriebe subjektiv direkter Sensation [...]. (K 1, 91)

Einsteins kunstgeschichtliche Definition des Kubismus von 1926 schlägt die Brücke zur „Negerplastik". Hier schreibt er 1915:

> Wir betonen, Plastik ist keine Angelegenheit der naturalistischen Masse, sondern lediglich der formalen Klärung. Also geht es darum, die nicht sichtbaren Teile in ihrer formalen Funktion, als Form, das Kubische, den Tiefenquotienten, wie ich es nennen möchte, an den sichtbaren als Form darzustellen; allerdings nur als Form, ohne das Gegenständliche, die Masse zu vermischen. Die Teile dürfen also nicht materiell und malerisch dargestellt werden, vielmehr so, daß die Form, wodurch sie plastisch werden und die naturalistisch

---

1318 Boccioni u.a.: Manifeste des peintres futuristes, in: Futurisme, hg. v. Lista, S. 163.

1319 James: The Principles of Psychology, Bd. 1, S. 224ff.

1320 Vgl. Duchamp: Akt die Treppe herabsteigend, Abb. in: Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Bildenzyklopädie, S. 109, Nr. 222.

1321 Boccioni u.a.: Manifeste des peintres futuristes, in: Futurisme, hg. v. Lista, S. 164.

> in dem Bewegungsakt gegeben ist, in eines fixiert und simultan sichtbar werde. Das heißt, jeder Teil muß plastisch verselbständigt und so deformiert sein, daß er die Tiefe absorbiert [...]. (W 1, 257f.)

In der „Kunst des 20. Jahrhunderts“ wird analog definiert:

> Der Sinn des Kubismus: Verformung des dreidimensionalen Bewegungserlebnisses in zweidimensionale Form, ohne daß die Tiefe oder die Modellierung illusionstechnisch nachgebildet wird, während die Tiefendimension, d.h. die Bewegungsvorstellungen, und das Gesamt des Erinnerungsfunktionalen durchaus dargestellt werden; an die Stelle der bewegten Tiefenansicht, einer zeitgedrängten Bewegungsvorstellung, tritt ein Nebeneinander zweidimensionaler Formen, die dermaßen geordnet sind, daß unter Beibehaltung der Grundfläche die konstruktiven Bildteile im Zweidimensionalen die verschiedenen Ansichten eines Körpers, sein Volumen, ausgestalten, und daß somit die Erinnerungsdimension, die gerade das Volumen festhält, verformt wird, ohne daß die Bildfläche illusionistisch durchbrochen wird. (K 1, 62)

An anderer Stelle heißt es: „Formerlebnis ist gerade Kritik am Gegenstand, die bis zu dessen Vernichtung führen kann.“ (K 1, 57) Einstein hat seine Theorie nicht explizit gegliedert, schon gar nicht temporal; aber nicht ohne Grund bezeichnet er z.B. den Raum als „Grunderlebnis“ (K 1, 39). Das „Bildmäßige“ (ebd.) tritt als Postulat hinzu, die Fläche „bezwingt das ihr Fremde“ (ebd.). Die „Anatomie des Bildes“ (ebd.) beginnt schließlich zu wirken, desgleichen die Subjektivität des Künstlers: „Erst die Kubisten unterlagen nicht mehr der Formsuggestion des Praktischen, sondern wagten Gegenstände gemäß dem Ablauf der seelischen Prozesse zu bilden.“ (W 3, 266) Daß hier eine Ordnung beschrieben werden soll, ein ordo naturalis gewissermaßen, den man als „Abfolge“ von Prinzipien oder Programmen freilich nicht chronologisch verstehen darf, macht Einstein mit folgendem Hinweis deutlich:

> Man verwechsle solch Subjektives nicht mit anarchischem Individualismus; denn gerade das Subjektive ist Träger von Gesetzmäßigkeit, wenn auch immer das Subjekt zunächst in entdeckender Leistung sie umzustoßen scheint. (K 1, 58)

Diese Gesetzmäßigkeit ist jedoch nurmehr wahrnehmungspsychologisch begründet. Durch den Formbegriff werden Sehen und Darstellen definitiv auseinandergetrieben, auch wenn Einstein dann wieder beide „dialektisch“ (HdK, 15) rückbindet in der „utopischen Figur“ (W 1, 393) eines Rezipienten, der als „élément fonctionel de la composition“ (W 4, 245) beschrieben wird. Der kubistische Künstler begnügt sich weder damit, den Gegenstand „von mehreren Seiten“[1322] zu sehen und entsprechend auch darzustellen, wie auch Kahnweiler schreibt, noch ist er ausschließlich – auch gegen alle Absichtserklärungen – um Herstellung von Flächigkeit bemüht. Er bedient sich des Konzepts der Inhomogenität des Raumes bzw. der Wahrnehmung zu letzten Endes rein schöpferischen Zwecken – im Prinzip nicht anders, als sich die Renaissance-Künstler des absoluten Raums und der (von Einstein vielgeschmähten) Zentralperspektive bedienten. Damit wäre eine letzte Abstraktionsstufe der Einsteinschen Kubismustheorie erreicht, die freilich kaum noch systematisch formulierbar erscheint. Denn dem Maler steht ja völlig frei, wann, wo und wie er sein Motiv verformt oder gestaltet – klappt, dreht, kantet usw. –, wenn er nur die elementaren Abbildungsprämissen einhält. Damit ist die Ebene des Individualstils bzw. des idiolektischen Diskurses erreicht. Anders gesagt: „formale Willkür“ (K 1, 60) darf nicht auf den unteren oder allgemeineren Abstraktionsebenen der Bildsemiose einsetzen. Sie gehört in den Bereich der kubistischen elocutio, nicht der inventio oder der dispositio. Diese Aussage gilt, solange noch Gegenstandsreminiszenzen wahrgenommen bzw. verarbeitet werden; sie wird erst im Surrealismus außer Kraft gesetzt:

[1322] Kahnweiler: Der Weg zum Kubismus, S. 30.

> [...] der Künstler will sich nicht im Gegebenen ausdrücken, er fordert Gestalt, abgetrennt von den mannigfachen Deutungen überkommenen Gegenstandes. So errichtet er in geschlossenem Bezirk den Bildkörper, abgesondert vom irgendwie deutbaren Gegenstand. Gegen Wahrnehmen stellt er subjektive Schau. Form ist nicht mehr Ausgleich oder Weglassen widerstrebender Teile aufgenommenen Motivs, Ausgleich zeitlich getrennter Wahrnehmungsteile, sondern Herrschaft des subjektiven Aktes. In ihm liegt, als dem Schöpferischen, das Entscheidende des Sehaktes, und so meidet man das Vorbestimmende des Gegebenen. (K 1, 58)

Der Formbegriff ist freilich, für sich genommen, ziemlich unpassend. Nicht nur präsupponiert er Räumlichkeit – er ist also eine Raummetapher –, sondern auch Geschlossenheit und Gehalt. Schon 1923 polemisiert Einstein ja gegen Meier-Graefes „Schulschema von Inhalt und Form" (W 2, 271), und vor dem Hintergrund der traditionellen Ästhetik meint Einsteins Formbegriff auch eher „Wirklichkeitszertrümmerung"[1323]: „Formerlebnis ist gerade Kritik am Gegenstand, die bis zu dessen Vernichtung führen kann." (K 1, 57) In den zwanziger Jahren tendiert Einstein dazu, den Begriff der „Form" durch den der „Gestalt" zu ersetzen, was aber nicht konsequent durchgeführt wird und bei der Angewiesenheit der geisteswissenschaftlichen Metasprache auf die natürliche Objektsprache wohl auch nicht konsequent durchgeführt werden kann. Durch „Gestalt" registriert Einstein die durch den Kubismus bedingte und bewirkte Ablösung der Formästhetik durch eine teils „strukturale", teils „anthropologische" Kunsttheorie; auf den sich nun bemerkbar machenden Zeichenbegriff komme ich zurück. Beziehungen Einsteins zu der sich im ersten und zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts entwickelnden Gestalttheorie[1324] sind bis auf wenige Kookkurrenzen im Sprachgebrauch nicht offenkundig. Einsteins kubistischer Formbegriff ist dem des frühen Einstein diametral entgegengesetzt. Suchte dieser eine „monumentale Lösung des Impressionismus" (W 1, 39) – z.B. im Werk Arnold Waldschmidts –, so bricht der Begriff der Monumentalität nach der „Negerplastik" förmlich in sich zusammen: eine Art Implosion. An die Stelle einer neuen „synthetischen" Kunst tritt für Einstein zunächst der „analytische" Kubismus. Zwar identifizierte Einstein „Monumentalität" nie restlos mit Größe oder Masse, signifikanterweise betont er jedoch in Kapitel IV der „Negerplastik" über „Kubische Raumanschauung": „Da Kunst es mit Intensivem zu schaffen hat, fällt Monumentalität als Größe weg" (W 1, 258), und zu den afrikanischen Skulpturen bemerkt er: „Ihre Größe ist eben nicht das Entscheidende, vielmehr der ihnen zugebilligte kubische Ausdruck, den sie rückhaltlos darstellen sollen." (W 1, 258) Interessanterweise assoziiert Einstein in seiner Expressionismuskritik „Monumentalität" mit der kantianischen/euklidischen Raumkonzeption und mit Nietzsches Begriff des „Übermenschen":

> Kunst erschien als ein Mittel, den Menschen in die Mitte zu stellen [vgl. Ludwig Rubiners „Der Mensch in der Mitte" 1917]. Der Mensch paßte sich nicht der Natur an, aus ihr wurde bewußt nur das gewählt, was dem Empfinden entsprach. Man möchte sich an Kantisches oder noch mehr an Nietzsches subjektiv lyrisches Übermenschentum, diesen mißglückten Versuch zu Monumentalität, erinnern. (K 1, 110)

Die fatale Entwicklung des in Frage stehenden „Monumentalstils" läßt sich am Schicksal Arnold Waldschmidts demonstrieren. Waldschmidt wurde prominenter Bildhauer des NS-Staates; er gestaltete z.B. das sogenannte „Soldatenrelief" der Pfeilerhalle des Berliner Reichsluftfahrtministeriums. Zu recht warnte Carl Einstein also 1911 vor „Monumentalern" (W 1, 55). Mit dem Problem einer faschistischen Kunst – „le problème d'un art fasciste" (W 4, 290) – beginnt er sich in seiner „Histoire de l'Art moderne" am Beispiel Italiens auseinanderzusetzen; vermutlich stellte sich das Problem in

---

[1323] Benn: Probleme der Lyrik, in: Gesammelte Werke, Bd. 4, S. 1076.

[1324] Vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Ritter u. Gründer, Bd. 3, Sp. 540ff.

Deutschland noch nicht unmittelbar. Hierzu notiert er nur die Stichwörter: „Les artistes et la politique. Les tendances réactionnaires en art. Problèmes allemands." (W 4, 291)

2.2.4.4. Geschichte als Kritik

Carl Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts" steht im Schnittfeld mehrerer Diskurse. Sie vermittelt zum einen zwischen bildkünstlerischer Praxis und sprachlich verfaßter Theorie, zum anderen verfährt sie nicht nur theoretisch, sondern auch historisch, ja geschichtsbildend[1325], indem sie nämlich Gegenwartskunst in Kunstgeschichte umsetzt. Diese Umsetzung ist nicht ohne – standortbezogene – kritische Auswahl möglich. Notwendigerweise ist daher neben dem „Manifest" die „Kritik" die zweite generative Textsorte, aus der sich Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts" inspiriert. Beide Genres aktivieren ein extremes Wertungsverhalten – extrem: wenn man davon ausgeht, daß ohnehin alle Texte Normen vermitteln[1326] –; das Manifest, indem es eigene Werte in den Vordergrund rückt, die Kritik insbesondere durch Fremdwertung. Der kategoriale bzw. funktionale Zusammenhang zwischen Geschichte, Kritik und Wert ist außerordentlich komplex, wie vor allem Jan Mukarovsky in mehreren Studien aufgezeigt hat. Die Einsteinsche Art der Kritik setzt zweifelsohne ein „gelöstes Verhältnis zwischen dem Künstler und dem Konsumenten [...], zwischen Kunst und Gesellschaft"[1327] voraus. Als „rückwärts gekehrter Prophet"[1328] im Vollsinne des Schlegelschen Wortes nimmt Einstein zugleich „den Standpunkt der Zukunft"[1329] ein, denn er solidarisiert sich als Historiker mit der Avantgarde, er ist also nicht unbedingt „Wortführer"[1330] des bürgerlichen Publikums, obwohl er – zwangsläufig – *für* dieses über eine durchaus antibürgerliche Kunstbewegung schreibt. Dabei rühre ich noch gar nicht an die Frage, ob „Kunst" geschichtlich evoluiert oder progrediert oder überhaupt Geschichte braucht, um verstanden zu werden – eine Frage, die selbst wieder eine lange Geschichte hat[1331]. Gleichwohl ist es für die Bewertung des Einsteinschen Unternehmens selbst nicht von geringem Interesse, daß sich 1925 Hans Tietze unter dem programmatischen Titel „Lebendige Kunstwissenschaft" gegen einen „evolutionistischen Historismus"[1332] ausgesprochen hat, dem alle Schöpfung nur „Dokument"[1333] werde:

> Die einzelne Erscheinung zog ihre Geltung weniger aus ihrem Eigenwert als aus ihrem Platz in einer Entwicklungskette; alles schien gleitend und relativ, Folge der früheren Stufen, Vorbereitung der nachkommenden, nicht ein organisches Ganzes, sondern Beleg der stilistischen Entwicklung.[1334]

1325 Vgl. Jauß: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, S. 157.

1326 Vgl. Wellek u. Warren: Theory of Literature, S. 153 u. Eagleton: Literary Theory, S. 14.

1327 Mukarovsky: Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten, in: Kapitel aus der Ästhetik, S. 78.

1328 Schlegel: Athenäums-Fragmente, in: Kritische Schriften, S. 34.

1329 Mukarovsky: Probleme des ästhetischen Werts, in: Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik, S. 23.

1330 Ebd., S. 22.

1331 Vgl. Bauer: Kunsthistorik, S. 60ff.; Venturi: Storia della critica d'arte; Kultermann: Geschichte der Kunsttheorie.

1332 Tietze: Lebendige Kunstwissenschaft, S. 38.

1333 Ebd., S. 39.

1334 Ebd., S. 38.

Dieser Relativismus-Vorwurf kann Einstein nicht gemacht werden, denn über unvermeidliche historische Ansätze (biographische Angaben, Datierung der Werte usw.), über geschichtliche narratio dominiert – das haben schon Zeitgenossen gesehen – der Manifestcharakter des Werkes: Carl Einstein verficht „die These des Kubismus“ (zit. W 2, 395). Ein anderer (anonymer) Rezensent schreibt am 31. Mai 1926:

> Während viele der Meinung sind, daß diese schillernde anarchische Zeit überhaupt noch nicht benannt werden kann, sieht Einstein schon geschichtliche Logik, gibt er mit ungewöhnlich starker Richtungsbetontheit eine Ordnung der gegenwärtigen Kunst. Einstein ist ganz vom französischen Kubismus her orientiert [...].[1335]

Trotz aller Entschiedenheit kann die Modalität der in Frage stehenden Transformationen dennoch nicht anders als krisenhaft sein, arbeitet der Kunstschriftsteller Einstein ja schon in einem Medium, das ihm grundsätzlich gegenüber Malerei und Plastik benachteiligt scheint: „Die Literaten hinken ja so jammerhaft [...] hinter Malerei und Wissenschaft her“ (AWE, 50) – ich hatte es schon zitiert; und wohlgemerkt: mit „Wissenschaft“ war nicht einmal Kunstwissenschaft gemeint, sondern exakte Naturwissenschaft. Ob aus diesem „enormous disadvantage“ eine „source of strength“[1336] entspringt, wie Quentin Bell formuliert, wird zu untersuchen sein. Damit aber Gegenwartskunst „Geschichte“ wird, muß sie notwendigerweise „geschrieben“ werden, Diskurs werden: „Es ist gerade die Funktion des Kritikers, die Konkretisationen literarischer [oder ästhetischer] Werke zu fixieren, sie in das System literarischer [oder ästhetischer] Werte einzugliedern“[1337], betont Felix V. Vodicka, und diese Konkretisationen fixiert der Kritiker sprachlich. Luigi Grassi zufolge sind kritische und historische Tätigkeit nicht zu trennen:

> [...] il giudizio critico, anche se [...] concernente l’arte contemporanea, è sempre „storico“ perché l’atto giudicante stabilisce un rapporto immancabilmente attuale tra il critico e l’opera d’arte, sia che quest’ultima appartenga al passato, o al presente; un rapporto „originale“, che potenzialmente racchiude, pur nella sua frammentaria struttura verbale, un „discorso“ storico vero e proprio. La distinzione tra Critica d’arte, intesa come critica militante delle manifestazioni artistiche contemporanee; e la Storia dell’arte, intesa come rievocazione storica dell’arte del passato, ha dunque un valore pratico, ma è una distinzione convenzionale, di commodo.[1338]

Das fundamentale Problem sprachlicher Referenz wiederholt sich, ja steigert sich auf der Ebene des kunstkritischen Diskurses[1339]. Geschichtlich gesehen, wurde der Historiker in der Regel aber nur dann zum Kritiker, wenn es galt, einen Kanon, der sich hinter ästhetischer Form und/oder Begrifflichkeit verbarg – wie z.B. der des „Klassischen“, des „Schönen“ usw. – zu bestätigen:

> Séparation entre signes linguistiques et éléments plastiques; équivalence de la ressemblance et de l’affirmation. Ces deux principes constituaient la tension de la peinture classique: car le second réintroduisait le discours (il n’y a d’affirmation que là où on parle) dans une peinture d’où l’élément linguistique était soigneusement exclu. De là le fait que la peinture classique parlait – et parlait beaucoup – tout en se constituant hors langage; de là le fait qu’elle reposait silencieusement sur un espace discursif; de là le fait

[1335] Anonym: Rez. zu: Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, S. 848.
[1336] Bell: The Art Ciritic and the Art Historien, S. 4.
[1337] Vodicka: Konkretisation des literarischen Werks, S. 93.
[1338] Dizionario della critica d’arte, hg. v. Grassi u. Pepe, Bd. 1, S. 135.
[1339] Vgl. Foucault: Ceci n’est pas une pipe, S. 22 u.ö.

qu'elle se donnait, au-dessous d'elle-même, une sorte de lieu commun où elle pouvait restaurer les rapports de l'image et des signes.[1340]

Wandte sich ein Kritiker gegen die festgeschriebene, d.h. diskursiv motivierte Kunst-Geschichte, so rezipierte ihn die Zunft als Provokateur, das Publikum – wenn überhaupt – als Sonderling. Anomalien erzeugen bekanntlich Krisen. Paul de Man verknüpft daher Kritik und geschichtliche Krise überhaupt:

> [...] the notion of crisis and that of criticism are very closely linked, so much so that one could state that all true criticism occurs in the mode of crisis. To speak of a crisis of criticism is then, to some degree, redundant. In periods that are not periods of crisis, or in individuals bent on avoiding crisis at all cost, there can be all kinds of approaches to literature: historical, philological, psychological, etc., but there can be no criticism. For such periods or individuals will never put the act of writing into question by relating it to its specific intent.[1341]

Ich kann hier weder die verschiedenen Konnotationen des angelsächsischen „criticism" entfalten noch die dekonstruktivistische „rhetoric of the inevitablity of crisis"[1342] selber thematisieren, so wie es etwa Suresh Raval in seinem „Metacriticism" tut. Ohne Zweifel ist aber Einsteins Kunstgeschichte integraler, d.h. wirkender und mitbewirkter Bestandteil jenes „Modells des Epochenwandels"[1343], das Hans Robert Jauß als Querelle des Anciens et des Modernes mehrfach beschrieben hat. Dieses „Muster der literarischen Polemik"[1344] macht sich mit Winckelmann-Persiflage und Klassizismus-Schelte gewissermaßen von der ersten Zeile der „Kunst des 20. Jahrhunderts" an bemerkbar – und wurde auch von der Fachwelt so wahrgenommen: einerseits als Bruch mit dem „klassizistischen Schönheitskanon" (zit. W 1, 506) – so schon in der „Negerplastik" –, andererseits als eine Neudefinition von „Klassik" und „Klassizismus" – so vor allem im Derain-Kapitel, wie Hedwig Fechheimer bemerkte[1345]; kurzum: es geht Einstein um eine völlige Neubestimmung des Verhältnisses von Gegenwartskunst und Tradition. Damit freilich tritt er wohl unwissentlich gerade in die Fußstapfen Winckelmanns, dessen „Geschichte der Kunst des Altertums" ja „Geschichte und Lehrgebäude ineins"[1346] sein wollte. Anomalien im Gattungssystem als innovatorisches Indiz zu vermitteln, fordert nicht nur den Kritiker, sondern auch den Lehrer. Joseph Margolis bemerkt zu dem bewußten Verhältnis von Kritik und Didaktik:

> Critics are, fundamentally, teachers. Their comments upon works of art, accordingly, are adjusted to influence, to instruct, to draw attention to, to indicate, to suggest with tact, to remind, to correct, and a thousand other such functions.[1347]

Carl Einstein war sich einiger Probleme, die mit dem Phänomen der Historisierung verknüpft sind, durchaus bewußt, seine entschiedenen stilistischen, kompositorischen und appreziativen Akte, von denen noch zu handeln sein wird, bezeugen es in ihrer Entschiedenheit selbst. Daß er andere Dimensionen des Unterfangens zunächst nicht reflektierte – oder vernachlässigte oder unterschätzte –, dokumentiert wie so häufig in seinem Falle eine vernichtende Selbstkritik, verborgen in einem späteren Theoriewandel. Im „Handbuch der Kunst", das Einstein wohl anfang der dreißiger Jahre

---

[1340] Ebd., S. 77f.
[1341] De Man: Blindness and Insight, S. 8.
[1342] Raval: Metacriticism, S. 4.
[1343] Jauß: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, S. 70.
[1344] Ebd.
[1345] Vgl. Fechheimer: Rez. zu: Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts.
[1346] Jauß: Geschichte als Kunst und Historie, in: Literaturgeschichte als Provokation, S. 213.
[1347] Margolis: The Language of Art and Art Criticism, S. 67.

zusammenstellt und das er auf Englisch „Manual of History of Art“ nennt – französisch: „Manuel des Arts“ –, definiert er Kunstgeschichte – wie er sie seit 1926 selber betrieben hatte – kritisch „als Geschichte der qualitativen Höchstleistungen, d.h. als Geschichte der Ausnahmen“ (W 4, 304). Einstein folgert: „Durch diese Einstellung wird eine idealisierende Verfälschung des geschichtlichen Geschehens betrieben.“ (ebd.) Daß dem Kunstkritiker prinzipiell freigestellt wäre, andere als ästhetische Werte zum Maßstab seiner Wertung zu machen, wird nicht berührt. Carl Einsteins Kunstgeschichte ist also nur bedingt und – wortwörtlich – nur *zum Teil* dem historischen Genre zuzurechnen, vor allem weil sie dessen durchaus hinterfragbares, d.h. selber geschichtlich wandelbares Wissenschaftlichkeitsideal rhetorisch unterläuft. Damit ist sie in toto ironisch konzipiert.

„Die Kunst des 20. Jahrhunderts“, durch und durch Parteirede für den Kubismus, signalisiert sich als solche schon überdeutlich auf der ersten Seite, indem rudimentäre – im historischen Genre unvermeidbare – entwicklungsgeschichtliche Feststellungen rhetorisch überlagert werden; dies wird im Detail zu zeigen sein. Der Sinn des in Frage stehenden programmatischen Auftaktes ist das foregrounding eines Codes, der durchaus didaktische Aufbau einer Sinnerwartung, die Schaffung eines Rahmens, ohne den das Unternehmen gleichsam in der Luft hinge. Wenn John Passmore als Problem der Geschichtsschreibung reflektiert, „whether one can properly speak of progress in literature and art and, *if not*, how the narrative is to be ordered“[1348], so übersieht er den konstitutiven Zusammenhang von Wandel und Diskurs. Z.B besitzt die Einsteinsche Einleitungsformel „Einmal mußte...“ (K 1, 9) dieselbe Funktion wie das „Es war einmal...“ des Märchens; nur ist sie zeitlich in die Zukunft, nicht in die Vergangenheit gerichtet: Eröffnung eines nicht gänzlich zu rationalisierenden Geschehensraums – bei Einstein durch den frequenten, wenngleich unmotivierten Revolte-Begriff im Einleitungskapitel bezeugt: „fröhliche Aufruhr“ (ebd.) allerorten, doch die Erklärungen bleiben reichlich vage: „Man revoltierte dagegen, daß Kunst Wiederholung ewiger Regeln sei.“ (K 1, 12) Erscheint zwar Einsteins Rhetorisierung in besonderem Maße gesteigert durch die umgreifende Kulturkrise und die dezidierte Pragmatik des Epochenwandels, durch Manifestismus und Polemik also, so hat auch die „normale“ Historiographie durchaus rhetorische Traditionen. Daß die Geschichtswissenschaft solche in den achtziger Jahren neu entdeckte[1349], bringt sie notwendigerweise in engen Kontakt zur Text- oder Literaturwissenschaft. Die Renaissance der Rhetorik vor allem in der postrukturalen Texttheorie[1350], greift auf andere Diskurse über; aber gerade ein Historist reinsten Wassers wie Leopold von Ranke betonte auch schon: „Die Aufgabe des Historikers ist zugleich literarisch und gelehrt; die Historie ist zugleich Kunst und Wissenschaft.“[1351] Daher fordert Wolfgang Hardtwig zu recht: „Die Aufhellung des Verhältnisses, in dem Forschung und Darstellung zueinander stehen, ist [...] ein wesentliches Element im Verwissenschaftlichungsprozeß der Historie.“[1352] Einsteins Kunstgeschichte kann also nicht allein schon deswegen kritisiert werden, weil sie stark rhetorisch ist. Für jeden Diskurs gilt, was Wayne C. Booth schon 1961 feststellte:

> We have seen that the author cannot choose to avoid rhetoric; he can choose only the kind of rhetoric he will employ. He cannot choose whether or not to affect his readers evaluations by his choice of narrative manner; he can only choose whether to do it well or poorly.[1353]

[1348] Passmore: History of Art and History of Literature, S. 575, Hervorh. Kf.

[1349] Vgl. Rüsen: Geschichtsschreibung als Theorieproblem der Geschichtswissenschaft.

[1350] Vgl. Ueding u. Steinbrink: Grundriß der Rhetorik, S. 157ff.

[1351] Ranke: Geschichte der romanischen und germanischen Völker, in: Sämtliche Werke, hg. v. Dove, S. VII.

[1352] Hardtwig: Die Verwissenschaftlichung der Historie und die Ästhetisierung der Darstellung, S. 149.

[1353] Booth: The Rhetoric of Fiction, S. 149.

Es kommt also auf das Verhältnis, die Mischung, besser: die funktionale Hierarchie aller am Intertext beteiligten Codes, Gattungen und Diskurse an. Hans Hildebrandts „Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts“, Band 22 des „Handbuchs der Kunstwissenschaft“, und daher Einsteins Propyläen-Beitrag gut zu vergleichen, ist ohne Zweifel nicht nur deshalb rhetorisch ärmer ausgestattet, weil sich der Handbuchautor auf einer mittleren Stillage halten will. Der Versuch zu „rhetorisieren“, zu dem Hildebrandt immer wieder ansetzt, darf als halbherzig definiert werden, wenn nicht gar als mißlungen. Isotopie zwischen den verschiedenen homologisierbaren Ebenen eines Kunstbuches – von Wortwahl und Satzbau bis zu den Reproduktionen – kommt in viel geringerem Maße als bei Einstein zustande. Es geht hier nicht darum, ein Florilegium von mißglückten Stilfiguren zu liefern; auch bei Einstein dürfte jene das Gesamtkonzept mißachtende Selektion ein schiefes Bild vermitteln. Stattdessen sei an folgendem Passus aus Hildebrandts Einleitung eben jede Gegenläufigkeit – als Isotopieschwäche – demonstriert, die das „absolut Moderne“ (so Rimbaud) der Avantgarde an den konservativen Tenor des kunstwissenschaftlichen Handbuchs verrät. Hildebrandt schreibt zur Kunstentwicklung vom 19. ins 20. Jahrhundert:

> So viel Stoff lag allerorten aufgespeichert, des Ersten harrend, der ihn an sich riß, daß des Künstlers einzige Sorge die Auswahl unter der unübersehbaren Fülle des niemals noch Benutzten war. Und diese Wahl war nicht mehr fremder Willkür überantwortet, sie war einzig dem persönlichen Belieben des Schaffenden anheimgestellt. Ledig aller Hemmungen und Bindungen fühlten sich Maler wie Bildhauer, genossen die Freiheit, deren heimliche Grenzen sie nicht erkannten, und wähnten sich sogar verpflichtet, den schrankenlosesten Gebrauch von ihr zu machen. Gestaltungsdrang und Erfindung verschoben sich mehr und mehr von der Versinnlichung geistigen Gehalts wie von einmalig-persönlicher und trotzdem allgemeingültiger Formung in das Gebiet des Stofflich-Gegenständlichen. Hier sich als Entdecker zu bewähren, ward Ehrgeiz und Pflicht.[1354]

Daß Einsteins idiolektischer Werkstil der Radikalität der „révolution cubiste“[1355] entspricht, hat bereits der zeitgenössische Rezensent Albert Dreyfus bemerkt:

> Le style du livre de Carl Einstein répond exactement au caractère de l'époque qu'il décrit. C'est du cubisme, et pas du meilleur. C'est un style d'une extrême tension. Sa prose paraît chargé d'électricité au point de pouvoir tuer par le seul contact.“[1356]

Dreyfus fügt hinzu: „Un tel livre n'est pas une œuvre de joie. C'est une étude destructive plus que reconstructive [...].“[1357] Trotz aller Emphase steuert Hildebrandt seinem Gegenstand stilistisch entgegen. Die konservative Strategie setzt freilich sehr verdeckt an; etwa dadurch, daß das zweite Glied von eigentlichen Pleonasmen – (ledig aller) „Hemmungen und Bindungen“ oder „Ehrgeiz und Pflicht“ – die vorausgehende Freisetzung wieder rückgängig macht. Hildebrandts Wortwahl tönt die Argumentation durch positive bzw. negative Akzentsetzung konservativ ab. Woher „weiß“ Hildebrandt um die „Sorge“ der frei schaffenden Künstler, weshalb setzt er ihrem angeblichen Freiheitsgenuß „heimliche“ Grenzen entgegen, weshalb sollte „einmalig-persönliche Formung“ zugleich allgemeingültig sein? Weshalb wird die freie Stoffwahl im besten Beamtendeutsch „persönlichem Belieben [...] anheimgestellt“, weshalb soll ein Entdecker sich bewähren, weshalb substituiert sich ein archaisches „ward“ genau an dieser Stelle dem normal deskriptivem „wurde“? Anders formuliert: Hildebrandts Wissen beruht auf Präsuppositionen, von denen zumindest gesagt

---

1354 Hildebrandt: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, S. 12.

1355 Vgl. Fauchereau: La révolution cubiste.

1356 Dreyfus: Deux études allemandes sur l'art contemporain, S. 214.

1357 Ebd.

werden kann, daß sie – anders als bei Einstein – einem anderen intellektuellen Repertoire entstammen als dem der Avantgarde. Als geradewegs abschreckendes Beispiel sachlicher und stilistischer Verfehlung ist in diesem Zusammenhang Tanja Franks Nachwort zur – an sich verdienstvollen – Reclam-Ausgabe (Ost) von Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts" zu nennen[1358].

Rhetorisierung, gleichviel ob man sie nun von seiten der Geschichtswissenschaft oder auch der Kunstphilosophie als Kunstfehler bekämpft[1359], birgt freilich auch die Chance, der ikonischen Kreativität der bildenden Kunst in dem Maße nahe – oder zumindest näher – zu kommen, wie sie sich dem eindeutigen Sprachgestus der Wissenschaftlichkeit verweigert und sich als doppelt strukturiert darstellt. Man nennt dieses Verfahren „Ikonisierung". Wenn nun der Einsteinsche Text in der Tat so „gemacht" ist, daß er zum analogen Bild seines Inhalts wird[1360], so soll das weder bedeuten, daß die „Kunst des 20. Jahrhunderts" selber kubistisches Kunstwerk sei, noch soll Einsteins Werk als unwissenschaftlich abqualifiziert werden; es leistet ohne Zweifel mehr als zeitgenössisch Vergleichbares, es leistet auch mehr als sein Nachfolgeband in der Nachkriegsauflage der Propyläen-Kunstgeschichte[1361]. Vor allem hat Einstein in seinem zentralen Anliegen, den Kubismus „durchzusetzen"[1362], so sehr Recht behalten, daß er heute nach rund 60 Jahren wie ein entschiedener Traditionalist wirkt, ja wir leben so sehr die von Einstein mitbegründete (der Postmoderne fast schon museal scheinende) Tradition, daß wir das auf Georges Braque gemünzte Wort des konservativen Hans Hildebrandt ohne weiteres auf Einstein übertragen können – den vielleicht auch aus dem in Frage stehenden Grunde einiges mehr mit Braque verband als mit dem unkontrollierbaren und unerreichbaren Genie Picasso: „Dieser Erzrevolutionär [Georges Braque] ist der treueste Hüter der Tradition."[1363]

Die oben erst einmal grob skizzierte intertextuelle Mischung der Genres: Kunst, Geschichte und Kritik, steht freilich selber – so innovativ sie ist – in einer Tradition: einerseits der romantischen Kunstkritik, andererseits der des Fin de siècle. Und die Tendenz der Theorie, „ästhetisch zu werden", hat sich auch in jüngerer, ja jüngster Gegenwart in verschiedener Weise verwirklicht. Rüdiger Bubner etwa weist die Absicht Theodor W. Adornos nach, in seiner „Ästhetischen Theorie" – dem „eigentlichen philosophischen Vermächtnis des Autors"[1364], wie Bubner behauptet – „die Konvergenz von Erkenntnis und Kunst Thema"[1365] werden zu lassen. Auf die typisch „postmoderne Ästhetisierung der Wissenschaften"[1366] soll und kann hier nur kurz verwiesen werden, ist sie doch – wie bemerkt – nichts Neues unter der Sonne. Zwischen der Romantik und Einsteinscher Kunstkritik kann freilich ebensowenig ein unmittelbares Verhältnis (re)konstruiert werden wie zwischen Einstein und dem postmodernen Ästhetizismus. Im ersteren Falle fehlen – anders als bei Walter Benjamin[1367] – schlicht und einfach Zeugnisse, die sich einflußgeschichtlich verwerten ließen. Einsteins Romantik-Begriff, der gegen Ende der zwanziger Jahre inflationär wird, kommt im Kontext des Surrealismus zur

---

1358 Vgl. Frank: Nachwort zu: Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, S. 335ff.

1359 Vgl. Bätschmann: Bild-Diskurs, S. 115.

1360 Vgl. Eco: Einführung in die Semiotik, S. 145ff.

1361 Vgl. Argan u.a.: Die Kunst des 20. Jahrhunderts.

1362 Vgl. Bell: The Art Critic and the Art Historien, S. 24.

1363 Hildebrandt: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, S. 391.

1364 Bubner: Kann Theorie ästhetisch werden, S. 109.

1365 Ebd.

1366 Schütze: Aporien der Literaturkritik, S. 209.

1367 Vgl. Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik.

Sprache. Die Postmoderne kennt zwar Einstein nicht direkt[1368], indessen kann wohl die internationale Verbreitung des Surrealismus, insbesondere die Wirkung Georges Batailles, als „Ersatz“ für die nicht stattgefundene Einstein-Rezeption gelten. Für unsere weiteren Belange ist hier jedoch nur der Hintergrund von Einsteins „kritischer“ Geschichtskonzeption von Interesse, jene Äquivalenz von Kritik und Geschichte. Das romantische Motiv, daß der Kritiker selber ein Künstler sei bzw. sein müsse – Friedrich Schlegel etwa formuliert es in den „Kritischen Fragmenten“: „Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden“[1369] –, herrscht noch in Oscar Wildes Dialog „The Critic as Artist“ von 1890 vor. Hier sagt z.B. Ernest zu seinem Gesprächspartner:

> You have told me that the highest criticism deals with art, not as expressive, but as impressive purely, and is consequently both creative and independent, is in fact an art by itself, occupying the same relation to creative work that creative work does to the visible world of form and colour, or the unseen world of passion and of thought.[1370]

Die Brücke zu Einstein schlägt Franz Bleis Übersetzung einer Auswahl Wildescher Aphorismen von 1904 (in zweiter Auflage 1905). Hier heißt es zwar pointiert: „Der Satz, der Künstler sei der beste Kunstkenner, ist so falsch, daß man sagen kann: ein großer Künstler ist außerstande, über Werke anderer und kaum über seine eigenen zu urteilen.“[1371]

In derselben Abteilung der von Blei zusammengestellten Aphorismensammlung, die sich ganz offenbar dem Thema „Kunstkritik“ widmet, überwiegt jedoch eine durchaus positiv besetzte Kritik-Konzeption: „Für den Kritiker ist das Kunstwerk nur der Ausgangspunkt für ein neues, eigenes Werk, das nicht notwendig eine sichtbare Ähnlichkeit mit dem kritisierten Werke zu haben braucht.“[1372] Oder – so an anderer Stelle: Kritik, „ein Schaffen aus Geschaffenem“, sei „in ihrer Art schöpferischer als aus Schaffen selber“[1373]. Diese Zitate sollen und können keine partikuläre Wilde-Rezeption Einsteins konstituieren (vgl. W 2, 341), vielmehr geht es um den Nachweis einer Diskursbasis, einer Quelle, die nicht nur Einstein, sondern auch andere Zeitgenossen benutzen bzw. aus der sie – kreativ – schöpfen, z.B. Kurt Pinthus oder Alfred Kerr[1374]. Die breite enthusiastische Resonanz Oscar Wildes im Berliner „Neuen Club“ etwa ist bezeugt[1375]; Kurt Pinthus gebraucht diesbezüglich den Ausdruck „Schwärmerei“[1376]. Kurt Hiller seinerseits bekennt rückblickend, daß „The Picture of Dorian Gray“ für seinen Kreis „die Bibel“[1377] war. Während Pinthus – und nicht nur er – auf Wildes brillante Aphoristik hinweist, arbeitet Rudolf Kassner Wildes „Vorliebe für Paradoxe“[1378] heraus, ja er identifiziert Wildes Ästhetik mit Paradoxie schlechthin[1379]. Ich erinnere daran, was Einstein dem Diskurs des Dandys verdankt.

[1368] Vgl. Schulte-Sasse: Carl Einstein; or The Postmodern Transformation of Modernism.

[1369] Schlegel: Kritische Fragmente, in: Kritische Schriften, S. 22.

[1370] Wilde: The Critic as Artist, in: Complete Works, S. 1032.

[1371] Wilde: In memoriam Oscar Wilde, hg. v. Blei, S. 96.

[1372] Ebd., S. 93.

[1373] Ebd.; vgl. auch Genette: Structuralisme et critique littéraire, S. 39.

[1374] Vgl. Pinthus: Über Kritik, in: Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark, S. 453 u. Kerr: zit. ebd., S. 454, Anm. 1.

[1375] Vgl. Loewenson: Die Décandence der Zeit und der Aufruf des Neuen Club, in: Die Schriften des Neuen Clubs, hg. v. Sheppard, Bd. 1, S. 182f.

[1376] Pinthus: Glosse, Aphorismus, Anekdote, in: Expressionismus, hg. v. Anz u. Stark, S. 655.

[1377] Hiller: Leben gegen die Zeit. S. 64, zit. n.: Die Schriften des Neuen Clubs, hg. v. Sheppard, Bd. 1, S. 20, Anm. 3.

[1378] Kassner: Zum Tode Oscar Wildes, S. 10.

[1379] Vgl. ebd., S. 12.

Ich bindiesen Spuren etwas weiter gefolgt, weil sich erst in der zeitgenössischen Diskussion von Stileigentümlichkeiten eine Affinität abzeichnet, die wiederum diskurskonstitutiv erscheint. Zwischen Friedrich Nietzsche und Oscar Wilde bestehen keine lebensgeschichtlichen Verbindungen (gegenseitige Kenntnisnahme, Lektüre, Äußerungen usw.). Nietzsches Begriff von Kunstkritik ist negativ, weil er sich selber – kritisch – am real existierenden Publikum orientiert oder das zumindest zu tun behauptet. Nietzsche zufolge herrscht nämlich im Musiktheater statt des „ästhetischen Zuhörers“[1380] der „kritische“ vor:

> Der darstellende Künstler wußte in der Tat nicht mehr, was er mit einem solchen, kritisch sich gebärdenden Zuhörer zu beginnen habe, und spähte daher, samt dem ihn inspirierenden Dramatiker oder Opernkomponisten, unruhig nach den letzten Resten des Lebens in diesem anspruchsvoll öden und zum Genießen unfähigen Wesen. Aus derartigen „Kritikern“ bestand aber bisher das Publikum; der Student, der Schulknabe, ja selbst das harmloseste weibliche Geschöpf war wider sein Wissen bereits durch Erziehung und Journale zu einer gleichen Rezeption eines Kunstwerks vorbereitet. Die edleren Naturen unter den Künstlern rechneten bei einem solchen Publikum auf die Erregung moralisch-religiöser Kräfte, und der Anruf der „sittlichen Weltordnung“ trat vikarierend ein, wo eigentlich ein gewaltiger Kunstzauber den echten Zuhörer entzücken sollte.[1381]

Im zweiten Stück der „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ unterscheidet Nietzsche bekanntlich neben einer „monumentalischen“ und einer „antiquarischen“ auch eine „kritische“ Art der Historie. Keiner gehört Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts“ voll und ganz zu. Es handelt sich freilich – bei Nietzsche – um Idealtypen. Für unsere Zwecke mag es genügen, die beiden ersteren Konzeptionen sich durch ihre „sprechende“ Bezeichnung selbst definieren zu lassen; Nietzsches zuletzt angeführter Kritik-Begriff erscheint der Erklärung bedürftiger. Auch hier verknüpft der Lebensphilosoph ein vitales Bedürfnis mit einer entsprechenden symbolischen Handlung:

> [...] nur der, dem eine gegenwärtige Not die Brust beklemmt, und der um jeden Preis die Last von sich abwerfen will, hat ein Bedürfnis zur kritischen, das heißt richtenden und verurteilenden Historie.[1382]

Der Kritiker muß „die Kraft haben“, heißt es wenig später, „und von Zeit zu Zeit anwenden, eine Vergangenheit zu zerbrechen und aufzulösen, um leben zu können [...]“[1383]. Von Kreativität ist dabei freilich nicht die Rede. Nietzsche findet an der kritischen Historie durchaus keinen Gefallen, ja er erachtet sie für „gefährlich“. Eine „kritische“ Geschichtswissenschaft erst recht erscheint ihm inakzeptabel, ja sogar unmöglich: „Jetzt regiert nicht mehr allein das Leben und bändigt das Wissen um die Vergangenheit: sondern alle Grenzpfähle sind umgerissen und alles, was einmal war, stürzt auf den Menschen zu.“[1384] Der Kritiker gebietet dem keinen Einhalt, sondern Nietzsche zufolge intensiviert er lediglich die Krise. Eine lebensdienliche „Wirkung“[1385] bleibe aus. Warum aber? Nietzsche führt als Begründung an, was er selber erst erklären wollte: „Die historische Bildung unserer Kritiker erlaubt gar nicht mehr, daß es zu einer Wirkung im eigentlichen Verstande, nämlich zu einer Wirkung auf Leben und Handeln komme [...].“[1386] Nietzsche spricht damit dem eigenen Desiderat eines kritisch eingreifenden Historikers jede Lebenswirklichkeit ab. Diese konzessive

---

[1380] Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, in: SA, Bd. 1, S. 123.
[1381] Ebd.; vgl. ders.: Unzeitgemäße Betrachtungen, in: SA, Bd. 1, S. 242.
[1382] Ders.: Unzeitgemäße Betrachtungen, in: SA, Bd. 1, S. 225.
[1383] Ebd., S. 229.
[1384] Ebd., S. 231.
[1385] Ebd., S. 242.
[1386] Ebd.

Strategie indessen wirkt über alle Selbstwidersprüche und „Aporien der Nietzscheschen Darstellungspragmatik“[1387] hinweg: durch sprachliche Überbietung. Nietzsche weist auch hier den Weg – die concessio ist eine Appellfigur[1388]: „nur wenn die Historie es erträgt, zum Kunstwerk umgebildet, also reines Kunstgebilde zu werden, kann sie vielleicht Instinkte erhalten oder sogar wecken.“[1389] Auf diese Weise wird also auch bei Nietzsche der Kritiker zum Artisten, wird die Geschichte zur Kunst.

Die Vergeschichtlichung der Gegenwartskunst, der gegenüber Nietzsche schärfste Vitalismusvorbehalte angemeldet hätte, wird nicht nur bei Einstein durch die Ästhetisierung des Diskurses aufgefangen; dasselbe gilt für den kritischen Ansatz, den er rhetorisch vitalisiert. Wenn aber die Nietzschesche écriture, wie Gerhard Rupp aufzeigt, nur „auf der Schwelle des Eintritts in den Diskurs“[1390] verharren sollte, ohne ihn mehr vollziehen zu können“, so macht doch der postulative und appellative Charakter seiner Schriften selbst Schule. Und Nietzsche fand sehr wohl seine Fortsetzer und Exekutoren, wenn auch diese – im harmlosesten Falle – die in Frage stehende Problematik nur noch weiter ins pathosschwangere Extrem verschoben. Die eigentliche Gefahr der Nietzscheschen Pragmatik – Rupp bedenkt es nicht – liegt ja gerade in der Realisierung seines Diskurses in den sozialpragmatischen Genera: der Pädagogik, der Politik[1391] usw. – doch das ist nicht unser Thema. Insbesondere der Manifestismus der Avantgarde greift Nietzsches Impuls auf und realisiert zumindest seine Appellstrukturen der „Umwertung“: „la technique du renversement conditionne l’écriture de l’avant-garde [...].“[1392] Adrian Marino, von dem das Zitat stammt, insistiert aber zu sehr auf dem negativen Charakter dieser Transformation. Nicht nur haben die expressionistischen und auch kubistischen Manifeste im Unterschied zu den futuristischen, dadaistischen und surrealistischen kaum destruktive oder negative Tendenzen – ganz im Gegenteil: „Der Mensch ist gut.“[1393] Auch die von Marino sehr genau beobachtete Stilistik der Beschimpfung, des Skandals, der Entsakralisierung und der Desemantisierung (Ver-unsinnung) usw. bei den drei zuletzt genannten Bewegungen erfüllt eine kreative Funktion. Im Diskurs der Jahrhundertwende[1394] und der Avantgarden erscheint das Manifest als kreative Form per se und par excellence, mit starker Tendenz zwar zur Selbsterfüllungsillusion und nur bescheidenen Übergriffen in die Realität – man denke etwa an die „soirées dada“ oder an futuristische Aktionen –, indessen ist es (das Manifest) keine „forme vide d’une négation“[1395]. Marino widerspricht sich hier im übrigen selbst, rechnet er doch das Verhältnis von „destruction/construction“[1396] den „fundamentalen Polaritäten“, wie er sagt, der italienischen Avantgarde zu. Wie der undialektisch eingesetzte Begriff „anticréation“[1397] zeigt, scheint Marino jedoch selber einem traditionellen Werkbegriff verhaftet, den er mit „Schöpfung“ verbindet. Statt Marino mit Marino zu korrigieren, rücke ich am Beispiel des Futurismus die

---

1387 Rupp: Rhetorische Strukturen und Kommunikative Determinanz, S. 37.
1388 Vgl. Plett: Einführung in die rhetorische Textanalyse, S. 65.
1389 Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen, SA, Bd. 1, S. 252.
1390 Rupp: Rhetorische Strukturen und kommunikative Determinanz, S. 102.
1391 Vgl. Krummel: Nietzsche und der deutsche Geist u. Kiefer: Mynonas „Neues Kinderspielzeug“, in: Avantgarde – Weltkrieg – Exil.
1392 Marino: Le manifeste, S. 825.
1393 Vgl. Frank: Der Mensch ist gut.
1394 Vgl. Schultz: Literarische Manifeste der „Belle Epoque“.
1395 Marino: Le manifeste, S. 825.
1396 Ders.: Tendances esthétiques, S. 775ff.
1397 Ebd., S. 687ff.

Verhältnisse ins rechte Licht. Noemi Blumenkranz-Onimus hat dem kreativen Aspekt der Avantgarde besondere Beachtung geschenkt:

> A Nietzsche, les Futuristes n'empruntent pas seulement son surhomme, prophète de la nouvelle humanité à promouvoir, mais encore son entreprise de destruction des valeurs du passé, pour s'engager, dans les voies nouvelles du créateur, avec la joie dionysiaque de créer pour créer, à l'instar de la vie qui déploie sans compter son énergie.[1398]

Das Manifest der Avantgarde verkürzt den Abstand zwischen Theorie und Darstellung perlokutiv. Es substituiert sich quasi metaphorisch dem Gegenstand, den es eigentlich nur vertreten sollte. Theorie dagegen verharrt ganz in metonymischer Kontiguität. Hayden White hat diese metaphorische Intention bei Nietzsche nachgewiesen:

> Nietzsche's purpose as a philosopher was to transcend Irony [Sokrates!] by freeing consciousness from all Metonymical apprehensions of the world (which bred the doctrines of mechanical causality and a dehumanizing science) on the one hand and all Synecdochic sublimations of the world (which bred the doctrines of „higher" causes, gods, spirits, and morality) on the other, and to return consciousness to the enjoyment of its Metaphorical powers, its capacity to „frolic in images", to entertain the world as pure phenomena, and to liberate, thereby, man's poetic consciousness to an activity more pure, for being more self-conscious [...].[1399]

Die rhetorische Strategie der Umwertung macht sich in Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts" – wie schon gesagt – von der ersten Seite, ja der ersten Zeile an bemerkbar. Ich will nur den einleitenden Passus exemplarisch untersuchen:

> Einmal mußte der zu lange aufgesattelte Schönheitsbetrieb, der in den Bezirken herkömmlich professoraler Malerei abgetrabt war, niederbrechen vor den neuen malerischen Erfahrungen und Erlebnissen, die in ererbtes Schema einzuordnen unmöglich war. (K 1, 9)

Bei aller exordialtopischen Lizenz – so beginnt keine wissenschaftliche Kunstgeschichte, obwohl der propositionale Kern entwicklungsgeschichtlich durchaus zu interpretieren wäre. Ausruf und Inversion zwingen den Leser in medias res, ein der „natürlichen" Ordnung der Geschichte konträrer Stilzug. Freilich manifestiert sich in dieser drastischen Evidenz eine Gegenwartskunst, die in der Tat jahrhundertalte (klassizistische) Traditionen umstößt. Einsteins kritischer Ansatz inquiriert jedoch nicht judizial oder „peinlich"[1400] – wie es Nietzsche bei dieser Art der Geschichtsbetrachtung befürchtete. Einstein schöpft die Nietzscheanische Aufforderung zur „Ungerechtigtkeit"[1401] epideiktisch voll aus. Hinter dem inaptum seiner Prädikation – bedenkt er doch die Kunsttradition mit Ausdrücken des Pferdesports und der Betriebswirtschaft – rührt sich der vitalistische Impuls. Die bei Einstein und überhaupt in der Avantgarde nicht seltene Sportmetaphorik – man denke an den legendären Arthur Craven „poète et boxeur"[1402] oder an Marinettis Automobilleidenschaft – amplifiziert lediglich die Leibmetapher, wohlgemerkt Metapher einer neuen und auch transnietzscheanischen Leiblichkeit. F.T. Marinetti kann so bekanntlich einen Autounfall zum Epochenbruch umstilisieren: das Automobil, metaphorisches Vehikel der Avantgarde par excellence, ist Extension des Leibes, und dieser wird über die Äquivalenz von „Fahrzeug" und „requin" (Hai) –

[1398] Blumenkranz-Onimus: Une esthétiques de la création, S. 132.

[1399] White: Metahistory, S. 334.

[1400] Vgl. Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen, in: SA, Bd. 1, S. 229.

[1401] Ebd.

[1402] Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, hg. v. Biro u. Passeron, S. 106.

als Revitalisierung der Maschine – brutal übervitalisiert; man würde im Jargon der Autobranche sagen: getunet (das Wort steht schon im „Duden"): „On le croyait mort, mon bon requin, mais je le réveillais d'une seule caresse sur son dos tout-puissant, et le voilà ressuscité, courant à toute vitesse sur ses nageoires."[1403] Das Bildfeld der Ermüdung in Einsteins Einleitungskapitel („zu lange aufgesattelt", „abgetrabt", „niederbrechen") geht über in das einer Automatisierung. Das ironische Oxymoron „Schönheitsbetrieb „(Schönheit schließt Betriebsamkeit üblicherweise aus) rückt in die bildliche Nähe eines Kosmetiksalons, in dem auch Benns „Ptolomäer" nicht zufällig arbeitet[1404]. „Schönheit" als abstrakte Metonymie für die konkrete Kunst signalisiert in der Moderne zugleich einen überkommenen ästhetischen Wert[1405]. Der – wiederum – vitalistische Pleonasmus „Erfahrungen und Erlebnisse" fügt sich in die e-Assonanz des Kontextes („in erlebtes Schema einzuordnen"), die Ellipse des Artikels staut den ohnehin sich blockhaft schiebenden Satzrhythmus gleichsam zum kategorischen Imperativ. Unter dem Anprall der Persuasion bricht der reflexive Widerstand des impliziten Lesers zusammen. Das „Prinzip ikonischer Kodierung"[1406], das Christoph Küper einleuchtend untersucht hat, verschweißt Rhetorik und Ästhetik zur evidentia. Damit ist ein gerüttelt Maß an Anschaulichkeit erreicht; indessen muß betont werden, daß nicht erst seit Julius Meier-Graefe oder seit der postexpressionistischen Kunstgeschichte – z.B. Wilhelm Vöge –, sondern schon seit der Kunstkritik des 19. Jahrhunderts – z.B. John Ruskin – dem ästhetischen Schrifttum auch besondere poetische Lizenzen eingeräumt wurden[1407]. Hans Tietze widmet diesem Thema („Darstellung") ein eigenes Kapitel seiner „Methode der Kunstgeschichte" von 1913:

> [...] während [...] sonstige historische Tatsachen nur durch die Geschichte existieren, emanzipiert sich im Kunstwerk, in dem Quelle und [ästhetische] Tatsache verschmelzen, letztere zu eine Lebendigkeit, die sie der [...] historischen Wiedergabe entzieht. Daraus ergibt sich einerseits, daß die für die Kunstgeschichte unvermeidliche Zurückdämmung des Kunstwerks zur bloßen Quelle seinem Doppelcharakter einigermaßen Zwang antut [...]. Andererseits liegt in der Anschaulichkeit des Kunstwerks, die ja seine ursprüngliche Entstehungsberechtigung war, eine unvergleichliche Erkenntnismöglichkeit und damit die Aufforderung, das Erlebnis des Kunstwerks zum Ausgangspunkt der Betrachtung zu machen. Diese Zwiespältigkeit, der einerseits die historische, andererseits die formale Interpretation gerecht zu werden trachten, macht sich bis in die Darstellung hinein geltend [...].[1408]

Ich komme auf unser Beispiel (K 1, 9) noch einmal zurück. Man könnte nämlich einwenden, daß Einsteins Deviationsstil selber von der propositionalen Aussage ablenkt; man kann aber auch feststellen, daß das Medium hier nicht nur „literarisches Kleid"[1409], sondern in der Tat selber schon Botschaft ist. Die Ikonizität der rhetorischen Strukturen bleibt eben nicht selbstzweckhaft ganz und gar, sie wirkt gleichsam als Fernmetapher für die sprachlich unnachahmbare bildende Kunst; sie ist freilich nur schwacher Ersatz für die Schockwirkung etwa der kubistischen Werke selber, die vielfach belegt ist[1410]. Es scheint wissenschaftsgeschichtlich gesichert, daß eine epistemologische Entwicklung „im allgemeinen von ikonischen Abbildern zu abstrakten semantischen Abbildern"[1411] übergeht –

1403 Marinetti: Fondation et manifeste du futurisme (1909), in: Futurisme, hg. v. Lista, S. 86.

1404 Vgl. Benn: Der Ptolomäer, in: Gesammelte Werke, Bd. 5, S. 1384.

1405 Vgl. Die nicht mehr schönen Künste, hg. v. Jauß.

1406 Küper: Ikonische Tendenzen in der Rhetorik, S. 151.

1407 Vgl. Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte, S. 345ff. u. ders.: Kleine Geschichte der Kunsttheorie, S. 148ff.

1408 Tietze: Die Methode der Kunstgeschichte, S. 467f.

1409 Ebd., S. 967.

1410 Vgl. Weisner: Überlegungen zur revolutionären Struktur der kubistischen Periode Picassos, S. 365.

1411 Marxistisch-leninistisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Klaus u. Buhr, Bd. 1, S. 79.

wobei zu klären bliebe, was „Abstraktion" in diesem Zusammenhang zu bedeuten hat. Die Tendenz zur abstrahierenden Versprachlichung und Verwissenschaftlichung ist zwar kaum schon in den drei jeweils engagiert veränderten Auflagen von Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts" zu beobachten, aber dennoch wird der frühe, auch rhetorisch getragene Manifestcharakter des Werks spürbar relativiert, wird auch der Kubismus zunehmend historisiert; ansonsten hätte der Text mehr und mehr deplaziert gewirkt.

Gilt es zwar als Binsenweisheit, daß (schreibende) Künstler oder Schriftsteller „die Leistungen der Kunsthistoriker"[1412] vorbereiten, so kommt im Falle von Einsteins Kunstgeschichte noch ein Funktionswandel hinzu – wie ihn Jurij M. Lotman[1413] allgemein beschreibt –, der das Werk entaktualisiert. Nach dem gesellschaftlichen Erfolg der Avantgarde, insbesondere des Kubismus, verliert das Werk seine Avantgarde-Funktion, seinen pragmatischen „Sitz im Leben"[1414]. Es wird einerseits entfunktionalisiert: zum kunstgeschichtlichen Dokument, wobei aber andererseits der ästhetische Aspekt des Texts selber hervorgekehrt wird. Der Leser empfindet heute zwangsläufig als Zweiheit – warum *diesen* Sachverhalt *so* ausdrücken? –, was vordem funktionale Einheit war. Die zeitgenössischen Rezensenten haben die intertextuelle und auch innere Spannung der Einsteinschen Kunstgeschichte im Ansatz durchaus wahrgenommen, aber merkwürdigerweise baut jeder Rezensent seine Besprechung auf nur *einer* Opposition auf. Curt Glaser insbesondere arbeitet das Verhältnis von „Kritik" und „Geschichte" heraus. Mit der Gegenwart befaßt sich seiner Ansicht nach eigentlich nur der Kritiker. Glaser anerkennt jedoch den historischen Anspruch Einsteins gerade auch dann, wenn seine kritischen Urteile zwar hart, aber im ganzen gerecht seien:

> Gegenwart [...] ist Widerspruch der Geschichte. Der Mitlebende steht den Dingen zu nah, um Wesentliches vom Unwesentlichen mit Sicherheit zu unterscheiden. [...]
> So ist es schwer, in der Vielfalt zeitgenössischen Kunstschaffens geschichtliche Linien zu erkennen. Der Kritiker ist Wegbereiter des Historikers, aber er ist nicht selbst Historiker, da er von Tag zu Tag den Ereignissen folgend und Urteile von gestern an Tatsachen von heut messend und beschwichtigend die Spreu vom Weizen zu scheiden sich müht. Der Kritiker arbeitet für den Tag, materialschaffend für die Zukunft, die sein Urteil endgültig bestätigen oder verwerfen mag. Der Historiker im Gegensatz zeichnet auf gesichertem Urteil bauend, die großen Linien der Entwicklung, die umso klarer erkennbar werden, je weiterer Abstand in der Zeit ihn von der Epoche seiner Arbeit scheidet.
> Carl Einstein hat den Versuch unternommen, die Kunst des 20. Jahrhunderts unter historischem Gesichtspunkt zu begreifen. Er hat diesen Versuch auf eine so selbständige und eigenartige Weise unternommen, daß ihm vielfacher Widerspruch gewiß ist. Aber so oft man bei der Lektüre zu Einwänden sich aufgerufen fühlt, so muß man immer wieder doch bekennen, daß hinter dem Werke eine starke Anschauung und eine sichere Urteilskraft steht. Manche Urteile, die in die scharfe Form einer geschliffenen Sprache gekleidet sind, erscheinen hart, [sie sind] vom Standpunkt des Kritikers gesehen. Aber dieser Kritiker fühlt sich zu historischer Gerechtigkeit verpflichtet, und wenn er im einzelnen irren mochte, so war es doch im Bewußtsein einer Verantwortung, die ihm die Aufgabe auferlegte.[1415]

Das ebenfalls spannungsreiche Verhältnis von „Kunst" und „Wissenschaft" wiederum wird von einem anderen Rezensenten, Hermann von Wedderkop, thematisiert:

> Carl Einstein schrieb eine Geschichte der modernen *Kunst*. Man kann dies auf zwei Weisen tun, erstens von einem ästhetischen Standpunkt, von einem gewissen bequemen, genießerischen, doch deshalb nicht weniger richtigen Standpunkt, zweitens von einem wissenschaftlichen aus, unter der Fiktion, daß Kunsthistorie tatsächlich und kein Widerspruch zu sich ist. Einstein hat sich zu der letzten Methode entschlossen, die wenngleich in ihren Ergebnissen nicht ungefährlich, dennoch die einzig anwendbare erscheint, weil sie nicht

---

[1412] Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte, S. 272.

[1413] Vgl. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 406.

[1414] Gunkel, zit. n.: Schnur-Wellpott: Aporien der Gattungstheorie aus semiotischer Sicht, S. 65.

[1415] Glaser: Rez. zu: Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, S. 307.

> allein über ästhetische Fragen Aufschluß gibt, sondern über den ganzen [...] Komplex der ganzen Kultur dieser Zeit, soweit sie optisch orientiert ist. (zit. W 2, 395)

Das Informiertsein, das auch andere Zeitgenossen und Rezensenten Einsteins bezeugen – „er weiß – wenn auch nicht gründlich – überall, in der Philosophie, Literatur und Kunst so weit Bescheid, daß er alle Wechselwirkungen beurteilen kann“[1416] – gibt also für Wedderkop den Ausschlag, Einstein zum Historiker zu erklären. Ästhetisierungstendenzen erkennt er wohl nicht, weil der „ästhetische Standpunkt“, den Wedderkop erwähnt, von der impressionistischen Kunstkritik etwa Julius Meier-Graefes längst besetzt war. Kenworth Moffett, der in seiner Studie „Meier-Graefe as Art Critic“ Carl Einstein leider keiner Bemerkung würdigt, hat freilich das Impressionismus-Etikett, das dieser jenem auch gerne aufdrückt (W 1, 236 u. W 2, 268ff.), differenziert und zum Teil korrigiert. Ich übernehme Moffetts ausgezeichnete Darstellung, weil sie zugleich eine Vergleichsbasis gegenüber Einsteins Werk abgibt:

> The „Entwicklungsgeschichte“ is one of the extreme cases of what has been called Meier-Graefe’s „novelistic“ or „impressionistic“ writing. Impressionistic are sureley the short, telegraphic sentences; and the lack of structure of the „Entwicklungsgeschichte“ might also be called impressionistic. Highly unsystematic, each chapter reads like a seperate, often disconnected essay. It is, as one critic wrote, „unübersehbar“ and lacking in sustained argument.
> Sometimes the author becomes so involved with the personality of a particular artist that he forgets altogether the line of development he is tracing. To this is added a taste for drastic and paradoxical formulations; subtle insights are combined with exaggerated figures. His works have seemed to more than one reader as having been written in a continuous flow without editing or corrections. But all this does not add up to an impressionist style, for impressionism as a literary style is best defined as a receptive surrendering to momentary stimulation [...]. This is exactly what Meier-Graefe’s writing does not show. On the contrary, his style is open, frank, forceful, and one senses a personality willing to make categorical judgements about the most subtle differences of effect. His bold, aphoristic formulations are given with a finality bordering on arrogance. [...]
> Rather than „impressionistic“ we should say that Meier-Graefe’s style reflects an attitude toward writing which arose in the 1890’s as a reaction against naturalism. The ideal of the period was the unsystematic book, „geistreich“ and relying on the writer’s personality to unify the whole.[1417]

In der Rezension Rudolf Grossmanns wird im übrigen ein Zitat Meier-Graefes und Einsteins gegenübergestellt, um am Beispiel Max Beckmanns Wert und Leistung der beiden Kunstgeschichten bzw. Kunsthistoriker hervortreten zu lassen (zit. W 2, 397f.). Der Vergleich erbrachte für das zeitgenössische Publikum allerdings so gut wie keinen Erkenntnisgewinn, denn die beiden – schlecht gewählten – Passagen sagen kaum etwas über Beckmann aus. Ohne Zweifel ist dieser weder für Meier-Graefe noch für Einstein Zentralfigur ihrer jeweiligen Theorien. Daß die Meier-Graefesche Metapher „preußischer Kubismus“[1418] kühn – um nicht zu sagen: deplaziert – erscheint, nimmt nichts von der Beobachtung, daß Einsteins Beckmann-Charakteristik ebensowenig erhellend ist. Man kann lediglich am Stichwort „Raumauffassung“ (K 1, 156) erkennen, daß hier Carl Einstein schreibt, und auch nur Einstein konnte Beckmann 1926 als „verspäteter Eklektizist“ (ebd.) erscheinen. Allerdings auch das undifferenzierte Ergebnis des Vergleichs besagt etwas, nämlich – was schon aus Moffetts zuletzt gegebenem Zitat hervortrat –, daß Einstein keineswegs aus einer Tradition ausbricht, sondern diese lediglich radikalisiert,daß er also Meier-Graefes Essayistik oder Literarität näher stand, als ihm lieb und bewußt war, näher jedenfalls als den einsetzenden Verwissenschaftlichungen des Kubismus.

[1416] Poensgen: Rez. zu: Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, S. 45.

[1417] Moffett: Meier-Graefe as Art Critic, S. 94f.

[1418] Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. 2, S. 709.

2.2.4.5. Historische Projektion und Komposition

Einsteins kritisch-manifestärer Diskurs ordnet nicht einfach Vergangenheit auf Gegenwart hin zu, vernarrt in eigenes Gutdünken. Einstein hat nicht nur den Vorrang des Kubismus reflektiert, sondern auch die „Vorrangstellung“ als geschichtlichen Akt selber. Diese Reflexion bleibt freilich in Theorie und Praxis nah der ästhetischen Erfahrung, und aus dieser entwickelt er eine beachtenswerte Geschichtskonzeption – die allerdings in der Folge wenig Früchte trägt, weil die großen kulturgeschichtlichen Entwürfe nicht ausgeführt werden können. Da die „Kunst des 20. Jahrhunderts“ heute wohl zu einem der am wenigsten bekannten Bücher Einsteins gehört[1419], zitiere ich einen einschlägigen geschichtstheoretischen Passus daraus ausführlich:

> Es ist biologisch notwendig, die geschichtliche Kontinuität der Menschen und Dinge herzustellen, damit nicht im eigenen Leben einmal gefährdende Leere starre; doch Geschichte ohne Neues, ohne dessen Glück und Schreck wäre nur Wiederholung, und gerade die Gesetze gerieten an der immer wiederkehrenden Schablone zur summarischen Inhaltsangabe, sie würden kraftlos und ihres eigentlichen Charakters beraubt. Tradition wäre dann Wiederholung und lebte von irgendeiner metaphysischen Substanz jenseits des Lebens. Jede Zeit jedoch schafft und deutet sich ihre Überlieferung vom lebendigen Schaffen her, und dies ist Erreger einer neuen Deutung der Tradition, und diese ändert sich infolge der Verlegung des lebendigen Entstehungspunktes. Jede Zeit schafft und ordnet sich ihre Geschichte und setzt sich selbst ans Ende, wiewohl Gegenwart stets der Beginn des Vergangenen ist. Bei anderer Deutung der Überlieferung würde Geschichte nur wie starrer Apriorismus wirken, während tatsächlich die Tradition bestimmt, wenn sie der Gegenwart angepaßt und zugedeutet wird. (K 1, 32)

Die etwas unklaren letzten beiden Gliedsätze (adversativer Gebrauch von „tatsächlich“, absoluter Gebrauch von „bestimmen“) können anhand der Varianten der zweiten und der dritten Auflage (K 2, 32 u. K 3, 35) wie folgt verstanden werden: Tradition kann nur „wirken“ und somit „sein“ (bestimmend sein), wenn ein Konnex mit der Gegenwart gegeben ist, d.h. wenn sich die Gegenwart der Vergangenheit in einer spezifischen Weise „annimmt“. Dies wäre freilich – verschieden akzentuiert – Gemeingut hermeneutischer Geschichtsinterpretation und bedürfte kaum weiteren Kommentars: „Jede Begegnung mit der Überlieferung, die mit historischem Bewußtsein vollzogen wird, erfährt an sich das Spannungsverhältnis zwischen Text und Gegenwart.“[1420] Einsteins Hermeneutik ist jedoch weder wirkungsgeschichtlich interessiert noch – im Gadamerschen Sinne – applikationsorientiert. Mit „Apriorismus“ zielt Einstein jedoch wie dieser gegen die historistische Fiktion eines autonomen – „gottesunmittelbaren“[1421] – Geschichtsverlaufs. Trotz aller polemischen sous-entendus stellt der oben zitierte Passus aus der „Kunst des 20. Jahrhunderts“ Einsteins erste eigenwertige und auch sachhaltige Äußerung zur Geschichtstheorie dar – was nicht heißt, daß er nicht auch vor 1926 mehrfach historische Aussagen macht; z.B. konstatiert er schon 1910 eine „Zeitwende“ (W 1, 43) und erhofft eine solche von der Revolution 1918/19. Vor allem der Erste Weltkrieg gibt ihm nicht nur Anlaß zurückzublicken und wieder anzuknüpfen, sondern sich auch als Teil einer „Generation“ (W 2, 205 u.ö.), d.h. als geschichtliches Wesen zu entdecken. Seine Deutschland-Kritik

---

[1419] Die antiquarisch seltenen drei Auflagen sind z.B. in München nur an drei verschiedenen Bibliotheken zu finden (die Bayreuther Universitätsbibliothek besitzt sie alle drei). Es handelt sich im Grunde um drei eigenständige und eigenwertige Werke.

[1420] Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 290; vgl. Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, in: Gesammelte Schriften, Bd. 1/II, S. 701.

[1421] Vgl. Ranke: Über die Epochen der neueren Geschichte, S. 60.

in der französischen Zeitschrift „Action“ (dt. W 2, 200ff.) oder in der russischen Zeitschrift „Rossija“ (dt. CEK 1, 247ff.) 1921 bzw. 1924 enthält nicht nur Sozialsatire, sondern auch geschichtliche Erkenntnisse. Ohne Zweifel sieht schon der frühe Einstein die Probleme des Historismus und der historischen Bildung, und die „Lösungen der Probleme“ würden just durch bereis vorhandene „historische Lösungen erschwert“ (W 1, 63) – schreibt er z.B. 1911. Zum selben Zeitpunkt plant er eine geschichtstheoretische Abhandlung, wie er Paul Nicolaus Cossmann, dem Herausgeber der „Süddeutschen Monatshefte“, mitteilt:

> Ich beabsichtige in einem größeren Essay unser Verhältnis zur Antike zu revidieren; und am liebsten im Anschluß an Schröders Homerübertragung. in dieser Arbeit will ich versuchen darzustellen, wie unsere Beziehungen variierten im Vergleich zu denen des Klassizismus. der Beginn einer neuen eigentümlichen Fassung des Griechischen scheint mir zunächst beim späten Hölderlin aufzutreten – mit dem Wort des Hölderlin in seinem Nachlaß – man übersehe das Asiatische am Griechischen – setzt die neue Route ein, deren Höhepunkt Nietzsches Geburt d[er] Tragödie, seine nachgelassenen Schriften zu Homer und den Vorsokratikern bedeuten, dann Rohdes Psyche u.s.f. weiterhin kommt in Betracht die neue Interpretierung der Antike durch Künstler wie Böcklin Marées Hildebrand Maillol Hodler. ich möchte hier an einem Beispiel verfolgen – wie man unter den Einfluß der Gegenwart Historie bildete und noch schafft. (CEA)

Die von Einstein zitierte Schrift des Gräzisten Erwin Rohde über „Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen“ läßt sich allerdings nur schwer dem geschichtsphilosophischen Projekt zuordnen – allenfalls der letzte Satz der voluminösen Fachpublikation ist einschlägig:

> [...] in aller modernen Kultur, die sich aus dem Christentum und neben ihm her gebildet hat, in jeder Wissenschaft und Kunst ist vieles lebendig aus griechischer Seelenkraft und griechischer Gedankenfülle. Die äußere Gestalt des Griechentums ist dahin; sein Geist ist unvergänglich. Was je im Gedankenleben der Menschen ganz lebendig geworden ist, kann nie mehr zunichte werden; es lebt ein Geisterdasein weiter; in das Geistesleben der Menschheit eingegangen, hat es seine eigene Art der Unsterblichkeit.[1422]

Es mag sein, daß man in Rudolf Alexander Schröders neuklassischer Übertragung der „Odyssee“[1423] dieses „Wiederauftauchen“ griechischen Geistes erkennen wollte. Wie dem auch sei – Einsteins Plan zerschlug sich bzw. sein Angebot wurde wohl abgelehnt. Sibylle Penkert hat den noch im Berliner Nachlaß liegenden Entwurf veröffentlicht. Die entscheidende Aussage lautet:

> Geschichte bildet sich nicht in eintöniger Wandellosigkeit. Jede eigentümliche Zeit erzeugt den ihr gemäßen historischen Gesamtablauf. Ein Moment, das, seit den Entdeckungen Kants zu ersinnen uns erlaubt ist, und eindringlich der Behauptung Hegels, Geschichte sei die Summe des Geistigen, zuwiderläuft; denn keine Zeit vermag die Summe aller historischen Deutung zu nutzen. Wir kennen keine einzige und ideologische Geschichte. Vielmehr übersehen wir eine Reihe geschichtlicher Deutungen und Erfahr[ungen], deren jeweilige Einheit ein zusammenstimmendes Werten ausmacht, eine gleichgerichtete Auslese.
> Jedes Ereignis, das unserem Bewußtsein hinzuwächst, sei es ein rückwärtiges oder ein Vermuten des Zukünftigen, beeinflußt und verändert unsere Ansichten des geschichtlichen Verlaufs. Nicht eine zur Ideologie erstarrte Geschichte beherrscht unsere Gegenwart, sondern diese selbst bildet und formt die Anschauung des Historischen. Denn der Mensch treibt Geschichte als produktives Wesen, und Voraussetzung dieser schöpferischen Leistung ist die Gegenwart. (EÄ, 44)

Diese Ausführungen widersprechen offensichtlich Rankes Postulat, daß der Historismus die „innere Notwendigkeit der Aufeinanderfolge“[1424] zu rekonstruieren habe, ein Postulat, das Schule gemacht hatte; spätestens bei Droysen wird das Prinzip der „nach vorne“ gerichteten Kontinuität des

---

[1422] Vgl. Rohde: Psyche, S. 404.

[1423] Vgl. Schröder: Homer.

[1424] Ranke: Über die Epochen der neueren Geschichte, S. 62.

Geschichtsverlaufs zum Fachwissen kanonisiert[1425]. Denkbar, daß die nietzscheanische – „psychologische“ – Inspiration des Einstein-Projekts[1426] ebenso auf Ablehnung seitens der Fachkundigen stoßen mußte wie seinerzeit Nietzsches „Geburt der Tragödie“ selber, auf die sich der Verfasser beruft[1427], hatte doch um 1910 der südwestdeutsche Neukantianer Heinrich Rickert gerade erst wieder ein epistemologisches Gleichgewicht zwischen den „nomothetisch“ verfahrenden bzw. gesetzlich generalisierenden Naturwissenschaften und den „idiographisch“ individualisierenden bzw. historisierenden Kulturwissenschaften hergestellt[1428], indem er den Wissenschaftscharakter auch dieser letzteren aufzeigte. Schon Ernst Troeltsch bemerkte:

> Daß die Psychologie in einem solchen [im Sinne Rickerts: objektiven] System keine Rolle spielen darf, ist selbstverständlich; sie würde [...] in Metaphysik und Intuition zurückschleudern und die formallogische Orientierung verwirren.[1429]

Georg Iggers wertet die Dominanz der deutschen „Geschichtsidee“ selber geschichtlich:

> Erst während des Ersten Weltkriegs wurde der Historismus für deutsche Gelehrte zu einem Problem. Die Bestandteile des geistigen Klimas der 1920er Jahre waren schon vor dem Krieg da, aber ihr Einfluß war erst richtig zu spüren, als die anfängliche Zuversicht und die Kriegsbegeisterung nachließen. Vor 1914 nahmen die Zweifel an der Möglichkeit rationalen oder objektiven Wissens stetig zu; das Bewußtsein um die Relativität und Zeitgebundenheit der Normen wuchs. So unterschiedliche Männer wie Max Weber und Nietzsche hatten darauf hingewiesen, daß Werte keine objektive Grundlage in der Wirklichkeit besitzen, sondern daß es sich um Lebensfunktionen, um Angelegenheiten subjektiver Entscheidung handelte.[1430]

Es geht hier nicht darum, die Verdienste des Neokantianismus oder der Lebensphilosophie oder Nietzsches um historische Erkenntnis aneinander aufzurechnen. Auch zu einer historischen Würdigung des Historismus besteht kein Anlaß[1431]. Der folgende Zusammenhang allein ist uns wichtig: Nach dem Scheitern seines ersten, fachwissenschaftlich zu fragwürdigen Projekts weicht Einstein in einen weniger „klassischen“ Wissenssektor aus, d.h. er siedelt seine Nachforschungen – wie zu zeigen war – an der kaum befestigten oder gar verteidigten „Grenze“ zwischen Kunstwissenschaft und Ethnologie an. In der „Negerplastik“ praktiziert er die projektive Umwertung der Geschichte, an deren Theoretisierung er sich wenig zuvor vergeblich versucht hatte, zum ersten Mal:

> Einige Probleme der neueren Kunst veranlaßten ein weniger leichtfertiges Eindringen in die Kunst afrikanischer Völker; wie immer verursachte auch hier ein aktuelles Kunstgeschehen, daß man eine entsprechende Geschichte bilde [...]. (W 1, 246)

Wie Iggers, den ich zitierte, gezeigt hat, verhalf der Weltkrieg einer Geschichtsskepsis, wenn nicht gar einem Pessimismus zum Durchbruch. Jeder historische Sachverhalt wurde hinterfragbar, d.h. aber eines neuen Diskurses, eines Diskurswandels bedürftig. Einstein hält in der „Fabrikation der Fiktionen“ die kritische und – wiederum wie vor dem Weltkrieg – vitalistische Reaktion fest:

1425 Vgl. Droysen: Historik, S. 14 u. Rüsen: Theorien im Historismus, S. 15.

1426 Vgl. Braun: Carl Einstein, S. 254.

1427 Vgl. Gründer (Hg.): Der Streit um Nietzsches „Geburt der Tragödie“.

1428 Vgl. Rickert: Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft, S. 77 u. Rüsen: Theorien im Historismus, S. 24.

1429 Troeltsch: Der historische Entwicklungsbegriff in der modernen Geistes- und Lebensphilosophie, S. 411.

1430 Iggers: Deutsche Geschichtswissenschaft, S. 311f.

1431 Vgl. Schnädelbach: Geschichtsphilosophie nach Hegel.

> Die Jugend ließ in den resignierten Historismus der Älteren nicht sich verlocken. Sie akzeptierte weder die abtrennenden Imaginationen, die ihren Vorgängern eine Wirklichkeit gekostet hatte, noch die gegenwartsflüchtige Nachahmung der abgestorbenen Klassik. Die Jungen forderten eins: eine deutliche, lebbare Gegenwart [...]. (FF, 137)

Es nimmt daher nicht Wunder, daß Einstein seinen frühen Entwurf unmittelbar nach dem Krieg wieder aufgreift. Offenbar macht er auch eine gewisse historistische Fixierung für das Mißlingen der deutschen Revolution 1918/19 mit verantwortlich. Erste Sturmzeichen seiner Geschichtskonzeption finden sich 1924 in dem von Christoph Braun aus dem Russischen rückübersetzten Traktat „Der Verfall der Ideen in Deutschland“, das aber bereits im Kontext von „De l’Allemagne“ 1921 entstanden sein dürfte, jenem Gegenentwurf zu Madame de Staëls bekannter Verklärungsschrift[1432]. Einsteins furiose Wissenschaftskritik trifft nicht zufällig vor allem die Historiker, und konsequenterweise setzt Einsteins Text mit einer einschlägigen Gattungsreflexion ein:

> Das, was ich jetzt über Deutschland sage, sieht am wenigsten wie Geschichte aus. Man wird sagen: das ist Journalismus, keine Wissenschaft. Aber mir ist nicht im geringsten danach zumute, mich in andächtiger Ehrerbietung vor der Wissenschaft zu verbeugen, und manchmal scheint es mir sogar, daß die Wissenschaft ein Umweg zum Erreichen einer banalen Erkenntnis ist oder eine besondere Methode, die es erlaubt, allgemein Bekanntes vollkommen unerträglich und unverständlich zu machen. Zudem fragt es sich, ob die vielgelobte Geschichte nicht das Handwerk phantasieloser Journalisten, nicht eine langatmige Reportage oder eine von der Zeit verzerrte Photographie ist. (CEK 1, 247)

Und wie ein Blitz aus diesem gewiß nicht heiteren Himmel fällt nun Einsteins „Begründung“ seines Verdikts: die Erforschung der Vergangenheit werde „vollkommen von der Gegenwart bestimmt“ (CEK 1, 247). Das „schließlich“, das diese These einleitet („Denn schließlich wird...“) fingiert jedoch nur eine Logizität der Aussage; deren argumentative Basis und Geltung muß anderweitig aufgesucht werden. In seiner „komparativen Logik“ macht Stephen Toulmin indes darauf aufmerksam, „that validity is an intra-field, not an inter-field notion“[1433]. Die Veröffentlichung geschieht aus dieser Sicht konsequenterweise in Rußland, weil Einstein hier noch Anfang der zwanziger Jahre die revolutionäre Realisierung seiner Geschichtskonzeption erhoffte. Da man das deutsche Originalmanuskript nicht kennt, tut man gut daran, analoge Formulierungen heranzuziehen. Sie stammen aus den frühen dreißiger Jahren, insbesondere aus „Georges Braque“, verweisen aber ins vergangene Jahrzehnt, ja in die Vorkriegszeit zurück:

> [...] alle Geschichte und geschichtliche Wertung haben ihren Ursprung im Heute, und die Vergangenheit beginnt mit dem Jetzt. Die Geschichte ist eben die Projektion der Gegenwart, und sie bedeutet Wertung gemäß der Struktur des Heute. (W 3, 283)

Oder:

> Die Geschichte nimmt ihren Beginn keineswegs in der ältesten Vergangenheit, sondern entspringt dem atmenden Heute, um ins wolkenhaft Entschwundene zurückzuströmen. Das Vergangene schimmert als Projekt des Jetzt; Auslese und Wertung der Epochen werden vom Heute, seiner Struktur und Gewalt gezeugt und geartet; somit ist nicht von einer einzigen, objektiven Geschichte zu sprechen, sondern alle jeweilige Geschichtsbildung ist Perspektive, aus dem Augenpunkt des Heute entworfen. (W 3, 191)

Fast wortwörtlich werden diese Aussagen in „Bronze Statuettes“ 1933 (W 3, 132) oder in „La collection Reber“ (AWE, 42) wiederholt. Wenn auch die Herkunft des Einsteinschen Begriffs der

---

1432 Vgl. Weinrich: Heinrich Heines deutsch-französische Parallelen, S. 125ff.; Weinrich kennt natürlich Einstein als Fortsetzer der fraglichen Parallele nicht.

1433 Toulmin: The Uses of Argument, S. 255.

„Projektion“ unklar bleibt – er scheint weder bei Nietzsche noch zeitgenössischen Historikern gebräuchlich –, so kann dieser doch als eine „rückwärts gekehrte“ Extension von Nietzsches Begriff des „Zeitgemäßen“ oder des „Lebensdienlichen“ verstanden werden. Einsteins projektive Geschichtsauffassung liefert – gewissermaßen – nachträglich die theoretische Rechtfertigung für seinen vitalen Protest gegen den „Ideenverfall“ in Deutschland oder gegen künstlerische Stagnation – eingangs der „Kunst des 20. Jahrhunderts“ –, wie ich sie im vorausgehenden Kapitel dargestellt habe. Vergessen wir nicht: Einstein schreibt eine Kunstgeschichte, daher ist seine Geschichte auch eine Geschichte von der Kunst her. Die „Kunst des 20. Jahrhunderts“ ist eine der neueren Kunstgeschichten bzw. theoretischen Versuche nach der Jahrhundertwende, die – wie Udo Kultermann aufgezeigt hat[1434] – „unter dem Eindruck“ der Gegenwartskunst entstanden sind; ein Sachverhalt, der nur dadurch im Falle Einsteins verdeckt wird, daß dieser selber über Gegenwartskunst schreibt, und der auch verdeckt, daß wohl nur (große) Kunst die in Frage stehende revolutionäre Wirkung entfalten konnte – nicht etwa historische Kärrnerarbeit, wie Einstein in seiner bereits zitierten Professorenschelte[1435] ausführt:

> Diese Professoren träumten immer noch vom Geist der spartanischen Aristokratie und der byzantinischen Hofkunst. Ermüdet und überreizt von der hämorrhoidalen Sitzarbeit schauten sie ängstlich in die entstellte Wirklichkeit und trösteten sich, wie kleine Kinder, damit, daß auch dies wohl irgendeinen Sinn im weiten Plan der historischen Entwicklung bekommen werde. Sie beschäftigten sich mit der Geschichte, versanken in dem von ihnen aufgewühlten Staub der Zeit, und in der Exaltation ferner Erlebnisse der Vergangenheit schöpften sie die Möglichkeit, Lobreden auf Wilhelm zu halten, wie einst ein römischer Sklaven-Sophist auf Augustus. (CEK 1, 252)

Die Wiederentdeckung Grecos oder der gotischen Kunst[1436] hellt ebenfalls das „kreative“ Verhältnis auf, in dem sich Kunstgeschichte und Gegenwartskunst nach 1900 befanden bzw. befinden konnten, und auch aus den Reihen der Fachwissenschaft wurde die einseitige Bindung an Vorgeschichte und Tradition in Frage gestellt. Der Wiener Kunsthistoriker Hans Tietze etwa postuliert:

> Unmittelbarer ist, umgekehrt der Wert der neuen Kunst für die alte, denn jede Zeit sieht die Kunst der Vergangenheit durch die ihrer Gegenwart hindurch. Was man in der Geschichte das Prinzip der teleologischen Dependenz genannt hat, daß nämlich der Schlüssel zur Bewertung des Historischen in seiner Beziehung zur Gegenwart liege, findet in der Geschichte der Kunst besonders eindringliche Bestätigung.[1437]

Während *wir* uns bemühen, Einsteins Idiolekt, d.h. der Singularität seines Diskurses historisch gerecht zu werden, verfährt dieser in seinen Kunstschriften völlig anders. Er wendet sich nicht dem indidividuellen Künstler bzw. dem einzelnen Kunstwerk in dem Maße zu, wie es die Spielregeln des hermeneutischen fair play eigentlich forderten. In seiner Rezension der Kunstgeschichte belegt Georg Poensgen den Verfasser nicht ganz zu Unrecht mit einem wenig schmeichelhaften Epitheton: „Es gibt wohl kaum einen kaltschnäuzigeren Skeptiker augenblicklich als Einstein.“[1438] Auch Uwe M. Schneede bezeichnet die Einsteinsche „Kunst des 20. Jahrhunderts“ – recht ambivalent – als „imponierend subjektiv“[1439]. Einstein interpretiert nur im Rahmen seiner vorgefaßten Meinung bzw. einer strengen Auswahl, ein Verfahren, das im Manifestcharakter seines Werkes begründet liegt bzw.

[1434] Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte, S. 272ff.

[1435] Leider hat Einstein hinsichtlich der Weltkriegsbegeisterung der deutschen Professorenschaft recht; vgl. Böhme (Hg.): Aufrufe und Reden deutscher Professoren im Ersten Weltkrieg.

[1436] Vgl. Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte, S. 352ff. u. z.B. Worringer: Formprobleme der Gotik.

[1437] Tietze: Lebendige Kunstwissenschaft, S. 16.

[1438] Poensgen: Rez. zu: Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, S. 45.

[1439] Schneede: Wider des Gedankens Blässe.

in dessen kritischer Funktion. Der Historiker Einstein agiert nichtsdestoweniger performativ-schöpferisch, weil er der Avantgarde-Kunst zur Anerkennung verhilft. Das Einsteinsche ingenium entfaltet sich indessen nur dann voll und ganz, wenn ihm der Gegenstand „entgegenkommt“, d.h. wenn er auf ihn seine kubistischen Prämissen projizieren kann. Ist das nicht der Fall, „verkennt“ Einstein – zumindest tendenziell – sein Erkenntnisobjekt. Dieses partielle Verkennen ist aber kein rein „menschliches“ Versagen, es liegt in der Eigenart des Diskurswandels verankert.

Die Gattungs- bzw. Diskursanalyse der Einsteinschen Kunstgeschichte kann nun in zweierlei Weise elementarisiert werden; einmal durch eine diachrone Auswertung der zahlreichen Varianten der drei Auflagen, zum anderen durch Untersuchung von Kompositionsformen unterhalb der generischen Makrostruktur. Allerdings liegen weder eine kritische Ausgabe der „Kunst des 20. Jahrhunderts“ vor noch irgendwelche substantiellen Vorarbeiten insbesondere von kunsthistorischer Seite[1440]. Eine Rhetorik oder Semiotik der kunstgeschichtlichen Beschreibung existiert nur in Ansätzen. Vergleichende Untersuchungen fehlen bzw. berücksichtigen Einstein nicht[1441]. Hingegen gibt es mittlerweile fast zu jedem der von Einstein behandelten Künstler eine umfangreiche, um nicht zu sagen: unübersehbare Spezialliteratur. Eine im philologischen Sinne kritische und auch kunsthistorisch sichtende Gesamtinterpretation erreichte leicht den Umfang einer eigenen Dissertation. Unser Weg kann daher nur der exemplarische sein. Vorrangiges Erkenntnisziel war und ist die Feststellung des Gattungsmodulators der „Kunst des 20. Jahrhunderts“, denn dieser „regelt“ im Sinne der formalistischen bzw. semiotischen Gattungstheorie das Zusammenwirken aller Textelemente, Formen und Stilmittel[1442]. Zugleich findet aber auch gerade im Gattungscode die Auseinandersetzung mit literarischen „Vorbildern“, kontroversen Programmen usw. statt.

So kritisch sie sich manifestiert, so wenig kann die Einsteinsche Kunstgeschichte doch mit allen Darstellungskonventionen brechen; denn – mit Wellek und Warren zu sprechen: „[...] the totally novel form will be unintelligible – is indeed unthinkable.“[1443] Auch Einstein handelt über Künstler und Kunstwerke in einem überschaubaren historischen Zusammenhang, auch er gibt Bildbeschreibungen; er erzählt sogar Anekdoten, jene vielfach von ihm selbst geschmähte „einfache Form“ (s. W 1, 127 u. K 1, 75). Gleichviel mit welchem Beispiel wir einsetzen – nehmen wir Picasso – und gehen wir von der zuletzt genannten „Form“ aus: Ankedotisch ist ohne Zweifel die folgende kurze Passage: „Picasso lehnt den Hinweis auf Negerkunst ab: ‘J’en connais pas’.“ (K 1, 70) Das im übrigen falsch wiedergegebene Zitat stammt aus einem Interview der Zeitschrift „Action“ April 1920, in dem zeitgenössische Künstler nach ihrer Meinung zur afrikanischen Kunst befragt worden waren („Opinions sur l’art nègre“). Picassos Äußerung hat schon unter Zeitgenossen Verwirrung gestiftet und im folgenden zahllose Kommentare ausgelöst. Merkwürdigerweise läßt auch Einstein das Problem unerledigt, obwohl sich seine Kubismus-Definition doch fast wortwörtlich an Ausführungen der „Negerplastik“ anschließt (vgl. W 1, 257 u. K 1, 62) – wohl um einen Nachahmungsverdacht zu vermeiden. Nacherzählte bzw. zitierte, d.h. in eine umfassende Darstellung eingeschaltete Anekdoten haben indes die Funktion indirekter Charakterisierung; durch die Interview-Äußerung charakterisiert sich Picasso – und charakterisiert ihn Einstein – selber. Die ans Ungrammatische reichende oder jedenfalls stark umgangssprachliche brevitas des Künstlerworts (als Figurenrede) – im Original:

[1440] Vgl. Kultermann: Kleine Geschichte der Kunsttheorie, S. 252ff.

[1441] Vgl. Gerlach: Probleme einer semiotischen Kunstwissenschaft; Faust: Bilder werden Worte; Hansen-Löve: Intermedialität und Intertextualität; Weisstein: Verbal Paintings, Fugal Poems, Literary Collages and the Metamorphic Comparatist.

[1442] Vgl. Hempfer: Gattungstheorie, S. 89ff.

[1443] Wellek u. Warren: Theory of Literature, S. 235.

„Connais pas“[1444] – beschreibt seinen Urheber als spontan, ja selbst als „primitiv“ – als einen „Maler, nicht festzulegen, der noch immer seinem Kritiker sich entzog [...]“ (K 1, 69), wie es schon eingangs des Einsteinschen Picasso-Kapitels heißt. Diesem Gesamteindruck „Picasso: ein Primitiver“ – er wird in verschiedenster Weise variiert – ordnet Einstein einen wirkungsgeschichtlichen bzw. theoretischen Konnex unter, um den sowohl er wie auch Picasso gewußt haben dürften. Die Anekdote ist also ironisch eingesetzt (vgl. K 1, 70); denkbar, daß auch Picasso dem mitangesprochenen Dritten, dem Kenner, signalisiert: es gehe ja gar nicht darum, ob er – abgekürzt zu sprechen – Negerskulpturen kopiere. Der von der gründerzeitlichen Biographie – z.B. Justi – oder der impressionistischen Kunstkritik – z.B. Meier-Graefe – her mit Künstleranekdoten verwöhnte Leser prallt gewissermaßen von der Anekdote hier ab und wird in Einsteins anders strukturierte „integrale“ Darstellung verstrickt. Paul Reverdy – der als „kubistischer“ Dichter gilt[1445] – rechtfertigt diese Gestaltungsweise in eigener Sache wie folgt: „Qu'est-ce qu'une œuvre dont on peut détacher l'idée ou l'anecdote qui, isolées, ne sont rien, et dont après cette soustraction il ne reste rien?“[1446] Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts“ beansprucht zwar nicht – wie Heinrich Wölfflin unbedacht formulierte –, „eine Kunstgeschichte ohne Namen“[1447] zu bieten, obwohl er die einzelnen Künstler, sei es Strömungen oder Bewegungen unterordnet (Kubismus, Futurismus usw.), sei es national oder – besser gesagt – mentalistisch gruppiert („Die Deutschen“, „Russen“ – die Prädikate sind hier konventionell bzw. unverfänglich); auch gliedert er mittels historischer Kategorien („Die Vorbedingungen“, Beginn“, „Die romantische Generation“; diese in der dritten Auflage hinzugekommen). Aber ebensowenig wie Wölfflin auf Namen verzichtete, kann sich auch Einstein der metonymischen Grundoperation der Kunstgeschichtsschreibung enthalten, nämlich die Person des Künstlers statt seines Werks zu benennen und zu beschreiben[1448]. Julius Meier-Graefe war sich der Fruchtbarkeit und zugleich Problematik dieses darstellerischen Verfahrens voll und ganz bewußt:

> Der Begriff des Persönlichen ist an sich reinste Willkür, kann etwas Gültiges sagen, sobald er unbedingt an Stelle ästhetischer Nennungen tritt, kann das dümmste Zeug ausdrücken, sobald er die Kunst außer acht läßt[1449],

schreibt er in seinem Böcklin-Buch 1905. Die oben zitierte Picasso-Anekdote war bereits Teil dessen, was man seit Vasaris „Vite“ Künstlergeschichte nennt oder einfach: Biographie. Dennoch kommt es auch hier wieder auf die Funktion der biographischen Angaben an, auf ihre Korrelation mit ästhetischen Kategorien, ihren kompositorischen Stellenwert. Die Einsteinsche Biographik ist äußerst knapp, er absolviert sie gewissermaßen im Telegrammstil, asyndetisch zu Beginn des Kapitels (K 1, 69), dann in parataktischen Einsprengseln. Die „dramatische Erregung“ (K 1, 73) Picassos überträgt sich gleichsam auf seinen Biographen. Dessen fast futuristisches Codewort ist – mehrmals – „Tempo“: „Diese Kunst vor dem Krieg legt Tempo ein wie nie mehr später.“ (K 1, 71) Die Evolutionsgeschwindigkeit der Avantgarde wird wiederum mittels der Figur „Picasso“ qualifiziert: „Picasso ist menschlich reich; er weiß sich zu überraschen.“ (K 1, 69). Einstein wendet die Metonymie

---

1444 Picasso, zit. in: Opinions sur l'art nègre, in: Action (April 1920), S. 25.

1445 Vgl. Dirscherl: Wirklichkeit und Kunstwirklichkeit, S. 446.

1446 Reverdy: Self Defence, in: Œuvres complètes: Nord-Sud [u.a.], S. 109.

1447 Wölfflin: Zur Rechtfertigung meiner kunstgeschichtlichen Grundbegriffe, zit. n.: Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte, S. 316.

1448 Vgl. Bouverot: La rhétorique dans le discours sur la peinture ou la métonymie généralisée.

1449 Meier-Graefe: zit. n.: Belting: Nachwort zu: Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. 2, S. 739.

sogar zur bildungslastigen Antomasie: „Proteus“ (K 1, 69). Anhand der proteischen, menschlichen wie künstlerischen[1450], Wandelbarkeit Picassos indessen wird der akzelerierte Pluralismus der ästhetischen Moderne exemplifiziert: „[...] Dämonie – man gestatte das mißbrauchte Wort – und Spiel sind oft schwer zu scheiden.“ (K 1, 73) Mit seinem metonymischen Verfahren, das nunmehr Künstler, Werk und auch Epoche ins Verhältnis setzt, scheint Einstein 1931 (in der dritten Auflage der Kunstgeschichte) selbst nicht ganz zufrieden, nachdem die zweite Auflage durch eine unverhältnismäßig große Erweiterung des Picasso-Kapitels – von 5 auf 19 Seiten; das Braque-Kapitel behält seinen Umfang – jenen erneut ins Zentrum des Geschehens rückte. Gegen wen anders als sich selbst richtet sich Einsteins Bemerkung in der dritten Auflage der „Kunst des 20. Jahrhunderts“, die indessen seine Intention von Anfang an herausstellt: „Es war falsch, Picasso als isolierte Erscheinung zu nehmen, statt ihn als logischen Teil einer allgemeineren, bedeutenden Strömung einzuordnen.“ (K 3, 74) Nicht nur Einstein tut sich schwer, nicht einfach dem Genie Picassos zu huldigen; indessen konterkariert er diese Personalisierung der Kunstgeschichte durch einen idiolektischen Stilzug, den frequenten Gebrauch der dritten Person Neutrum „man“. Diese „man“-Manie (wie kritisch zu bemerken) ist lediglich eine Vorstufe zur „absoluten“ Darstellung des ästhetischen Geschehens, die dann in der Tat – wie ich schon weiter oben ausführte – zur Allegorese von Raum, Form und Fläche gerät. Grammatikalisch wird diese Ästhetisierung der Historiographie in verschiedenster Weise realisiert. Standardsprachlicher Ausgangspunkt wäre z.B. der Satz (die Chronologie spielt im folgenden keine Rolle): „Im Jahre 1909 schafft Picasso eine Plastik, den Bronzekopf [...].“ (K 1, 71) Das neutrale Pronomen „man“ – „Noch schärfer meidet man Kolorismus [...]“ (ebd.) –, passivische Konstruktionen verschiedener Intensität – „Die Fläche wird nur allmählich gewonnen“ (ebd.) oder „Diese Bilder sind vom Blau beherrscht“ (K 1, 70) – oder subjektlose „Stichwörter“ – „Abschied von der Symmetrie [...]“ (ebd.) – führen stufenweise in stilistische Bereiche, wo die ästhetischen Kategorien frei, und d.h. dann auch: ästhetisch zu agieren scheinen. Auch dieses Transzendieren hat Reverdy treffend beschrieben: „C’est au moment où les mots se dégagent de leur signification littérale qu’ils prennent dans l’esprit une valeur poétique. C’est à ce moment qu’on peut librement les placer dans la réalité poétique.“[1451] Auch bei der Ästhetisierung gibt es eine gradatio der Verselbständigung: „Flächenteilung beginnt [...]“ (ebd.) oder „Die Villen Cézannes steigen an, die Sequenz der Kuben von Gardanne“ (K 1, 71)[1452] wären die (stilistisch bereits gehobene) Ausgangslage. Die zunächst nur bildkompositorisch gemeinte „Sequenz“ setzt sich nun aber auch kunstgeschichtlich fort: in den Landschaften des frühen Kubismus aus L’Estaque oder der Horta del Ebro selbst[1453]. Schließlich heißt es: „Die Kuben verschwinden, die betonte Fläche vereinfacht das Nebeneinander abrupter Teile zugunsten einheitlich geschlossener Gestalt.“ (K 1, 73)

Die Dramatisisierung des Bildinhaltes, die der Theoretiker des Nouveau Roman Jean Ricardou „libération“[1454] nennt, steigert die Ästhetisierung der Objektsprache ins Höchstmaß – jedenfalls für einen Sachtext, wie ihn die „Kunst des 20. Jahrhunderts“ immer noch präsentiert; in Einsteins poetischen Texten wird die Ausdruckssubstanz natürlich weiter verformt. Auf einer anderen Ebene fungiert die ebenfalls häufig subjektlos, d.h. ohne Nennung des künstlerischen Aktanten, gebrauchte

1450 Vgl. Max Jacobs Vorwort zu „Le cornet à dés“, S. 22 mit seiner (prokubistischen) Kritik an Baudelaires surprise-Poetik.

1451 Reverdy: Self Defence, in: Œuvres complètes: Nord-Sud [...], S. 107.

1452 Vgl. Barr: Cubism and Abstract Art [Katalog], Nr. 29: Abb. Cézanne: Town of Gardanne (ca. 1885–86); hierauf bezieht sich Einstein.

1453 Vgl. Franzke: Die Landschaft im Kubismus u. Rubin: Cézannisme and the Beginnings of Cubism.

1454 Ricardou: Le nouveau roman, S. 112.

Metasprache; einfachstes und historiographisch nicht außergewöhnliches Beispiel: die mehrfache Kombination von Zeitangaben und „entstehen“ – „1917/18 entsteht [...]“ (K 1, 73). Abstraktere Beispiele für Agensschwund wären die Passivkonstruktion: „Das Klassische war niedergerissen [...]“ (ebd.) oder schon auf einer zweiten Metaebene der Gebrauch eines bewußtseinsfernen Begriffs: „Apollinaire nannte solches ‘instinktiven’ Kubismus [...]“ (K 1, 71). Sorgen in diesem Falle historiographischer Sprachgebrauch („entstehen“) und Terminologie („Instinkt“, vermittelt über „nennen“) – oder sonstige theoretische Elemente – für einen Konnex mit der Sache, so inszeniert Einstein insbesondere die Querelle des Anciens et des Modernes, die Auseinandersetzung von Kubismus-Anhängern und -Feinden konsequent als satirisches Minidrama, wobei er auch im Stilregister etwas tiefer greift: „Verkalkte rufen hier Kniff und Mache [...]“ (K 1, 69) oder „wie der Junge pfiff, soll als Greis er murmeln; gleichen Rhythmus, doch reifer, molliger.“ (K 1, 70) So absonderlich diese Töne in einer Kunstgeschichte klingen mögen: weder ist diese Militanz aus den Avantgardetexten wegzudenken – man denke an Marinettis Manifeste oder an Aragons „Traité du style“ –, noch ist sie auch so außergewöhnlich. Wie schon bemerkt, steht Einstein hier vielmehr in der Nachfolge oder in einer Linie mit Julius Meier-Graefe, seinem bevorzugten Gegner[1455], wie wir wissen. Dieser gebraucht dieselben Stilmittel, nur arrangiert er sie in der Tat gefälliger, „witziger“, weniger sprunghaft, vermittelter, verbindlicher, z.B.:

> Die beliebte Frage der Naiven „Kann er anders?“ gehört zu den Utensilien der Vergangenheit. Sicher kann Picasso anders. Alles kann er. Morgens macht er Kuben, nachmittags voluminöse Frauen [...]; Quellnymphen, die von keiner Geometrie beunruhigt werden. Einem Bekannten, der den Fall mit dem Bedürfnis nach spielerischer Abwechslung legitimieren wollte, widersprach Picasso lächelnd. Nein, er empfinde bei den dicken Frauen ganz genau dasselbe wie bei den trigonometrischen Figuren. Das trifft vollkommen zu. Eher wäre er stolz, anders zu können.[1456]

Wo Meier-Graefe die umständliche indirekte Rede wählt, stünde bei Einstein die direkte, wo jener milde ironisiert, griffe dieser zu Satire und Polemik. Schlüsselwörter Meier-Graefes wie „Reiz“ oder „Geschmack“ – sie folgen wenige Zeilen nach dem oben angeführten Zitat – sind Einsteins Theorie fremd, ja inkompatibel. Wo Meier-Graefe durchaus Partei für die moderne Kunst ergreift, diese rechtfertigt durch Rückbindung an Vergangenes als dessen „gesetzmäßige Fortsetzung und Weiterentwicklung“[1457], akzentuiert Einstein den Traditionsbruch. Meier-Graefes genre préféré ist der Aphorismus, die Causerie.

Die Ästhetisierungstendenzen der „Kunst des 20. Jahrhunderts“ stehen nicht schlechthin dysfunktional zum Informationsgebot des Sachbuches, sie geben eine Information anderer Art, und es wird im folgenden zu untersuchen sein, ob nicht der Einsteinsche Diskurs selber als kubistisches Ikon fungiert. Einstein zieht zwar mehrfach Parallelen zwischen Literatur und Malerei, was seine Rezensenten offenbar honorierten, zugleich evoziert er aber auch die „Kluft“ (W 3, 185) zwischen den beiden Kunstgattungen – Bild- und Wortkunst –, deren Überbrückung er einmal mehr und einmal weniger für möglich hält. Dadurch thematisiert er das Widerspiel von „identitätsgenerierenden und identitätssuspendierenden Verfahren“[1458], die seinen Text konstituieren – nicht nur als Diskurs über Kunst, sondern als von dieser genremäßig wie „bildlich“ durchmischter, zersetzter, dekonstruierter Diskurs. Einstein hat nicht nur die „expressionistische“ Verarbeitung gotischer bzw. barocker Kunst

---

[1455] Vgl. Belting: Nachwort zu: Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. 2, S. 728.

[1456] Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. 2, S. 670.

[1457] Belting: Nachwort zu: Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. 2, S. 736.

[1458] Fohrmann: Misreadings revisited, S. 83.

(Grünewald, Greco usw.) in der „Schlimmen Botschaft" parodiert, so vor allem in den Szenen „Vor dem Kreuz" und „Der Händler im Auto vor dem Kreuz". Äußert eine Dame dort: „[...] was ist Kreuzigen ohne Greco?" (W 2, 184), so hier ein offensichtlich Berliner Kunsthändler zur Kreuzigungsgruppe: „Det janze is expressionistisch." (W 2, 186) Ein Kollege bietet die Variante „gotisch" (ebd.) an. Einsteins zum Teil auch masochistische Invektiven gegenüber der „verfluchten Kunstschreiberei" (EKC, 132) – als gewerbemäßigem „Schreiben über Kunst" statt „künstlerischem Schreiben" – habe ich schon berührt. Seine These, daß Kunstgeschichte „ein dialektisches diskontinuum" (HdK, 41) sei, bezieht sich nicht nur auf die Relation zur außerkünstlerischen Realität. Der hier vermerkte „spaltungsprozeß" (ebd.) wirkt im Kunstdiskurs vermittels seiner Sprachlichkeit und Bildlichkeit selber. Einstein gibt dieser destruktiven/dekonstruktiven Tendenz nur einmal explizit nach, als er in den Entwürfen zum „Handbuch der Kunst", dieses (?) „als Karikatur der Ästhetiken u[nd] K[unst]geschichten" (HdK, 38) zu konzipieren sich vornimmt. Jede Rezeption in der Tat impliziert ein misreading. Was die „richtige" Lektüre sei, bestimmt die Fachwissenschaft im Rahmen der ihr gegebenen Möglichkeiten, die Durchsetzung einer neuen These folgt einer rhetorischen Metalogik.

Das Picasso-Kapitel mußte Einstein zu wichtig und zu zentral erscheinen, als daß er nicht überlegt zu Werke gegangen wäre. Schon 1913 schätzt er Picasso als den „stärksten der heutigen Künstler" (W 1, 192). Das ihm gewidmete Kapitel kontrastiert sowohl mit der weitaus moderateren Braque-Darstellung im Folgekapitel, und der Kontrast wird auch aufgezeigt (vgl. K 1, 76), d.h. er ist bewußt geschaffen. Das um 14 Seiten erweiterte Picasso-Kapitel übernimmt auch in der zweiten Auflage eine Pilotfunktion: hier wird die Wende zum Surrealismus eingeläutet; dazu später. Allerdings kann „Tempo" (K 1, 71) nicht als rein ästhetische (allenfalls musikalische) Kategorie gelten, sondern mehr noch als lebens- bzw. produktionsgeschichtliche. Daß der Futurismus eine Ästhetik der „vitesse" proklamiert – wie auch Einstein weiß (K 1, 87ff.) –, steht auf einem anderen Blatt. Picasso wird in der Einsteinschen Kunstgeschichte zwar nicht als Kubist festgelegt, Einstein betont gerade dessen proteische Wandlungsfähigkeit, ja er bezweifelt, Picassos Perioden überhaupt „durch rationales Erklären verbinden" (K 1, 69) zu können und zu sollen: „Man ist dies, jenes und einiges in Querung; woher sollte einer heute bindende Übereinkunft beziehen?" (K 1, 70) Ich lasse hier das soziale Motiv, das schon beim frühen Einstein anklingt, beiseite – es wird uns wieder und wieder beschäftigen –, die Ästhetizität der genannten „Querung" steht in Frage. Lehnt sich der Neologismus nicht an die kubistische Passage[1459] an, ist der Begriff also als kubistisches Kompositionsprinzip zu definieren? Doch wie könnte ein literarischer Text in einer Ähnlichkeitsrelation stehen oder zumindest ein gemeinsames Merkmal besitzen mit einem Werk, das einer ganz anderen semiotischen Klasse zugehört[1460], einem Werk zumal, das selber alle Ähnlichkeitsrelationen mit dem jeweiligen Referens nachdrücklich stört? Ein gemeinsames Prinzip jedoch könnte verschiedene Medien regieren, und dieser Ansatz wird auch neuerdings von Jerzy Pelc bestätigt, der statt von ikonischem Zeichen von ikonischem Zeichengebrauch[1461] spricht. Durch diesen funktionalen Aspekt entstehen zwar Folgeprobleme: Intentionalität oder Konventionalität des Gebrauchs wären insbesondere zu bestimmen; aber dadurch daß Pelc auf dem „mixed character"[1462] des Zeichens insistiert, öffnet er auch den interpretatorischen Spielraum einer sémiotique comparée. Pelc veranschaulicht seine These nicht zufällig an einem Beispiel aus der bildenden Kunst:

1459 Vgl. Dizionario della critica d'arte, hg. v. Grassi u. Pepe, Bd. 2, S. 393.
1460 Vgl. Eco: Einführung in die Semiotik, S. 200ff.
1461 Vgl. Pelc: Iconicity, Iconic Signs or Iconic Uses of Signs.
1462 Ebd., S. 13; vgl. Eco: Semiotics and the Philosophy of Language, S. 8.

> We know, for example, from the history of art, that in some periods painters *wanted* the objects they painted to be more symbolic than faithful depictions, while in other periods the situation was the reverse. In the first case the painting served as a symbol to a greater degree than it did in the latter, and served as an iconic sign to a lesser degree.[1463]

Im Rahmen dieser Theorie kann man Einsteins Textbildungsverfahren im Picasso-Kapitel als intendiert und tendenziell „kubistisch" komponiert verstehen und ist zu dieser Annahme umso mehr berechtigt angesichts der in der Tat „starken" Metonymie Picassos für den Kubismus, d.h. seiner Exemplarität, ja seines Vorrangs. Zahlreiche Stilzüge sind freilich mehr oder weniger allen Avantgardetexten gemeinsam, wie z.B. der von Paul Hadermann aufgezeigte „refus de la 'représentation' au profit de la 'présentation'"[1464]. Auch diese Abbildverweigerung – die bis zur Gegenstandsabstraktion führen kann – möchte ich eher als tendenziell bezeichnen; ein hochgradig ästhetisierter Text verweist ja nicht nur auf sich selbst[1465]. Carl Einstein montiert das Portrait Picassos, das er gibt, facettenartig, wobei die Perpektiven wechseln, ohne daß jedoch infolge einer „kubistischen" Isotopie Konfusion entstünde. Jede prise de vue ist für sich klar und markant; die Vermeidung von narrativen „Übergängen" zerstört jedoch die Illusion einer (bürgerlichen) Entwicklungsgeschichte, wie schon Siegfried Kracauer erkannte[1466]. Über die doublage der proteischen Psychophysik Picassos „im Bilde" der Beschreibung seiner Werke hinaus und vermittels ihrer (der Künstler als Metonymie seines Werkes) entsteht „so etwas wie" ein kubistisches Konstrukt – und dieses „quelque chose comme" – gemeint: „un tableau cubiste"[1467] – gebrauchte denn auch Max Jacob zur Beschreibung seiner poèmes en prose. Gattungskonventionen des Sachtextes hindern Einstein im Falle der Kunstgeschichte jedoch, sich weit über die normalsprachliche Gestaltung hinaus – oder gar an die calligrammatische Disposition des Satzspiegels heranzuwagen – wie etwa Apollinaire in einem Picasso-feature[1468]. Einstein sieht jedoch durchaus microstilistische Möglichkeiten der Analogisierung von Bild und Text, also Möglichkeiten der Ikonisierung, also des ikonischen Gebrauchs von Zeichen, im Verhältnis von Grammatik und Bildaufbau: „Die grammatischen Satzverbindungen entsprechen ungefähr den tektonischen Typenformen der Kunst." (FF, 234) Da der Kubismus – wie auch Einstein mehrfach betont (vgl. K 1, 76 u. K 3, 83) – gerade die Syntaktik seiner Bilder bearbeitet, läßt sich zwischen dieser und der Einsteinschen Textsyntax – stilistischen Parataxe, devianten Grammatik, Multiperspektivität usw. – eine Analogiebeziehung herstellen. All diese Textmerkmale bis hin zur prokubistischen Wertpräferenz von der ersten Zeile an, zur Kapitelüberschrift „Der Kubismus", zur Bildauswahl usw. bilden einen Sammelindex[1469] für die in Frage stehende Parallele. Einer der besten und umsichtigsten Kenner der Materie, Paul Hadermann, definiert Kubismus, Expressionismus und Futurismus in genau der Weise, wie es für die Erhellung der Einsteinschen Stilqualitäten in der „Kunst des 20. Jahrhunderts" erforderlich ist:

> Plus que l'expressionisme ou que le futurisme, le cubisme est un art du montage. Tous trois remettent en question le statut du monde réel et notre perception des phénomènes: l'expressionisme, style de l'intensité

1463 Pelc: Iconicity, Iconic Signs or Iconic Uses of Signs, S. 12 (Hervorh. Kf).

1464 Hadermann: Cubisme, S. 944.

1465 Vgl. Eco: Einführung in die Semiotik, S. 145ff. u. Jakobson: Linguistics and Poetics, in: Selected Writings, Bd. 3, S. 25.

1466 Vgl. Kracauer: Geschichte – Vor den letzten Dingen, S. 204ff.

1467 Jacob, zit. n.: Lefèvre: La jeune poésie française, S. 202.

1468 Abb. bei Schmitt-von Mühlenfels: Zur Einwirkung des Kubismus auf die französische und nordamerikanische Literatur, S. 240; zur Bedeutung des Calligramms vgl. Foucault: Ceci n'est pas une pipe.

1469 Vgl. Bense: Theorie kubistischer Texte, S. 57.

> expressive, déforme le monde selon l'émotion subjective; le futurisme, style du mouvement, le découpe en tranches successives dont la représentation simultanée vise à évoquer la continuité d'un dynamisme; le cubisme, style du montage, déconstruit les objets pour les reconstruire idéalement.[1470]

Einer „Gefahr der Analogienjagd“[1471] entgeht man am ehesten dann, wenn eine mehr oder weniger manifeste Absichtserklärung oder eine epochale Konvention des „Vergleichs“ vorliegt; aber selbst eine solche private oder kollektive Intention – oder ein Dementi – enthebt uns nicht der prinzipiellen Differenzproblematik von Zeichen und Objekt – die wiederum, was Manfred Frank treffend herausgearbeitet hat, Interpretation erfordert: „Wenn ein Zentrum der Struktur oder des Textes nicht gegeben ist, so muß eben die jeweilige Textinterpretation diesen Mangel „ersetzen“: eben durch ihre Interpretation.“[1472] Charles Sanders Peirce selber hält die Korrelation zwischen Icon und (verbaler) Interpreation nur „in a 'potential mood'“[1473] für möglich. Diese Potentialität ist in Einsteins Kunstgeschichte rhetorisch radikalisiert.

2.2.4.6. Kunstgeschichtliche Textdynamik

Die jahrtausendalte Erfahrung, daß Texte alles andere als stabile Gebilde sind – ideell wie auch materiell – veranlaßte und veranlaßt Philologen oder Textwissenschaftler zu zweierlei Reaktionen, zum einen: einen definitiven Text herzustellen, zum anderen: den Textprozeß bzw. die Textdynamik selbst zu erfassen und in einem Variantenapparat darzustellen[1474]. Carl Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts“, die in drei jeweils stark veränderten Auflagen, d.h. eigenwertigen Fassungen, vorliegt, wird keines der beiden – durchaus komplementären – Verfahren völlig gerecht. Gewiß ist die Textsituation hier weniger problematisch als bei den zahlreichen Nachlaßschriften und Briefen und gewiß aussichtsreicher als im Falle der „BEB II“-Fragmente, wo zwar – mit Jan Mukarovsky zu sprechen – ein großartiges „Werk“ vorliegt, ein Artefakt indes nicht zu rekonstruieren ist[1475]. Die drei Fassungen der Einsteinschen Kunstgeschichte folgen der kunstgeschichtlichen Entwicklung so entschieden, daß durch die Degradierung historisch situierter und geschichtsbildend fungierender Aussagen zu Varianten der jeweilige Text von seinem „Sitz im Leben“ losgelöst würde. Historische Referenz und Literarität, Varianzen von Wertungen und Stil zugleich machen aus jeder Fassung ein einmaliges Artefakt. Tanja Frank betont darüber hinaus zu Recht: „Die tektonischen Verschiebungen der Gedankenmassive wecken mehr als nur kunsthistorisches Interesse, da sie die lebendige Spiegelung der Zeitprozesse darstellen.“[1476] Zwar ist Gunter Martens voll zuzustimmen, wenn er ein „textdynamisches“ Prinzip in die Editionswissenschaft einzuführen versucht:

> Nur der stets gewahrte Bezug auf das kohärente Textgefüge, auf den zur gleichen Zeit gültigen Umtext, in der die Variante eingebettet ist, kann vor dem Trugschluß bewahren, daß sich statt des Gesamttextes nur

---

[1470] Hadermann: Cubisme, S. 945.

[1471] Schmitt-von Mühlenfels: Literatur und andere Künste, S. 159.

[1472] Frank: Was ist Neostrukturalismus, S. 86; vgl. Derridas supplément-Begriff: Ecriture et différence, S. 423 u. La voix et le phénomène, S. 98ff.

[1473] Peirce: Collected Papers, Bd. 2, S. 165; vgl. Eco: Trattato di semiotica generale, S. 282.

[1474] Vgl. Scheibe: Zum editorischen Problem des Textes, S. 28.

[1475] Vgl. Mukařovský: Die Kunst als semiologisches Faktum in: Kapitel aus der Ästhetik, S. 139 u. 146; vgl. auch Kiefer: „BEB II“ – Ein Phantombild, S. 45.

[1476] Frank: Nachwort, zu: Einstein: Kunst des 20. Jahrhunderts, S. 341.

einzelne Stellen in ihm verändern. In Bewegung bleibt immer der Text als Totalität, und entsprechend muß die Verzeichnung von Varianten vorrangig auch diesen Kontextbezug beachten.[1477]

Indessen gilt es, diese Innensicht in ein semiotisches Modell zu überführen, in dem jedes Zeichen „Variante“ in umgreifenden Diskursen ist (Kontext, Gattung, Situation usw.); erst dann wird die von Miroslav Cervenka beklagte „Hyperbolik“ einer reinen Variantenwissenschaft überwunden. Diese entspringt nicht nur der Altphilologie, sondern einer älteren Autorenphilologie – wie auch aus Carl Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts“ zu belegen ist:

> Mit dem Zusammenbruch der Naturautorität, mit der Verweigerung der Anerkenntnis eines eindeutig gegebenen Objekts, tritt nun notwendig ein Pluralismus der subjektiven Gestalterlebnisse und -lösungen ein. Das Variable war ja immer die innere Vorstellungsmasse gewesen, die auf eine gegenständliche Einheit zentriert war. Diese ganze Zeit [das 20. Jahrhundert] ist durch den Verlust an einheitlicher theologischer Gläubigkeit charakterisiert, und darin ist ihre formale Häresie und Beweglichkeit begründet. (K 2, 74f.)

Daß Sachbücher trotz gelegentlicher Überarbeitung nur für einen gewissen Zeitraum Gültigkeit besitzen, versteht sich heute mehr denn je. Ihre Verfallsgeschwindigkeit hängt mit Dauer und Belastbarkeit des epistemologischen Paradigmas zusammen, dem sie zu zugehören. Während die Naturwissenschaften aber dem Phänomen eine relative Konstanz zubilligen oder es experimentell zu einer solchen „nötigen“ – zum Zwecke der Gesetzeserkenntnis, und sei es auch nur im Modus der Wahrscheinlichkeitsrechnung – erscheint das intellektuelle Universum (dem freilich auch die Naturwissenschaftler angehören!) eher als perpetuum mobile; doch das ist nur die eine Seite. Andererseits hat uns der Historismus gelehrt, jedes Zeichen in seinem jeweiligen historischen Umfeld zu respektieren. Insofern kann nicht gesagt werden, eine der drei Auflagen von Einsteins Kunstgeschichte sei besser oder vollständiger, zumal ja auch die ästhetischen bzw. stilistischen Sachverhalte zu berücksichtigen sind. Es gibt keine Fassung letzter Hand[1478]. Die Neuausgabe *einer* Fassung kann nur eine Notlösung sein; die Begründung die Tanja Frank für ihre Auswahl der dritten Fassung für den Reclam-Reprint von 1988 gibt[1479], kann nicht befriedigen, zumal sie sich auf die obsolete Materialismus-These beruft. Carl Einstein als Kunsthistoriker der Gegenwart – um dieses Paradox zu gebrauchen – sieht sich nicht nur dem Problem der Historisierung konfrontiert, sondern auch dem Phänomen der Aktualisierung, d.h. der ständigen Verjüngung der Gegenwart. „Il lavoro del critico è anche un lavoro di aggiornamento continuo“[1480], betont Alfredo de Paz. Ich will hier nicht zu einer Analyse von Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit ansetzen, unter deren Begriff auch die temporalen Bedingungen des Verstehens selbst mitzudenken wären – die Rahmung unserer Untersuchung durch Einleitung und Schlußwort soll dies selbstkritisch leisten. Gewiß existieren wir, wie Martin Heidegger sagt, „gleichsam ‘nach vorne’“[1481], während wir dennoch im aktuellen Vollzug der Gegenwartswahrnehmung fortlaufend in die Vergangenheit „verfallen“. Heidegger und Henri Bergson sind sich in diesem Punkte einig – um nun letzteren zu zitieren: „Nous ne percevons, pratiquement, que le passé, le présent pur étant l’insaisissable progrès du passé rongeant l’avenir.“[1482] Die geschichtliche Bewertung dieses Prozesses[1483] läßt ohne Zweifel dessen Kategorisierung oder

---

[1477] Martens: Textdynamik und Edition, S. 174.

[1478] Vgl. Windfuhr: Die neugermanistische Edition, S. 431 u. Scheibe: Zum editorischen Problem des Textes, S. 21.

[1479] Vgl. Frank: Nachwort, zu: Einstein: Kunst des 20, Jahrhunderts, S. 340.

[1480] Paz: Sociologica e critica delle arti, S. 89.

[1481] Heidegger: Sein und Zeit, S. 373 u. 424.

[1482] Bergson: Matière et mémoire, in: Œuvres, S. 291.

[1483] Vgl. Gehlen: Die Seele im technischen Zeitalter, S. 33ff.

Qualifizierung zu, sei es als „progressiv“ oder als „regressiv“ oder „linear“ oder „zyklisch“ – wie auch immer. Gerade der Augenschein primitiver Kunst läßt Einstein ja von Anfang an spekulieren: „Das Primitive kann Beginn oder Verfall einer Kunst bezeichnen [...].“ (W 2, 63) Und als er die fragliche Kategorie auf die eigene Gegenwart anwendet, steht er vor derselben Alternative: Ist die kulturelle „Primitivierung“ regressiv oder ist sie zu bejahen? Man muß demnach mit Siegfried Kracauer annehmen, „daß das historische Universum [überhaupt] von nicht-homogener Struktur ist“[1484]. Theodor Lessing postulierte in diesem Sinne 1927 eine „nicht-euklidische Geschichte“[1485]. Vor allem Jürgen Söring hat in neuerer Zeit entsprechende Überlegungen für die Literaturgeschichte fruchtbarer zu machen versucht, indem er die „transzendentale Dignität der Perspektive“[1486] aufzeigt. Wortwörtlich als Vorurteil kategorisiert die Avantgarde die „kommenden Zeiten“ nach der Alternative „alt/neu“. Adrian Marino hat auch hierfür eine treffende Formulierung parat:

> L’avant-garde nie et affirme, détruit et construit, en fonction d’une dualité qui domine toutes les autres. Elle rejette, en effet, l’ordre „ancien“, pour en imposer un „nouveau“. L’éternelle nouveauté [...] est la condition, la raison d’être même de l’avant-garde qui, pour s’instituer comme telle, doit combattre et vaincre de haute lutte – d’où sa douleur, d’où sa souffrance – tout ce qui ressortit à la tradition.[1487]

Gerade der konsequente Avantgarde-Theoretiker, der Einstein war, ist der fortlaufenden Aktualitätsverlagerung in besonderem Maße verpflichtet, ja ausgesetzt. „Dem Beweglichen verschieben sich die Horizonte [...]“[1488], heißt es schon bei Hans-Georg Gadamer. Carl Einsteins Fanatismus gilt von Anfang an dem Neuen (W 1, 18), er verknüpft es mit dem Prinzip der „Revolte“ (W 1, 488) und beschreibt es affirmativ als „Katastrophe“ (W 2, 205). Das Neue ist „elementar“. Vor allem in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre baut Einstein den Begriff der Tautologie zum Antonym des Neuen aus: „Il se pose la question, si l’œuvre d’art est une tautologie d’une réalité donnée ou si elle sort d’une réalité immédiate et subjective, cela veut dire: que l’œuvre d’art nous garantit la possibilité d’une création libre [...].“ (W 4, 177) Wie oben gezeigt, versucht Einstein zwar schon 1926, die stilistische Fluktuation gerade im Werk Picassos kunsttheoretisch zu bewältigen, aber erst in der „Fabrikation der Fiktionen“ wird er diesbezüglich einen radikal kritischen Ansatz wagen, der die Zeitkonzeption selber in Frage stellt: „Die Intellektuellen vertrauten unwiderstehlichem Fortschritt, einer automatischen Progression.“ (FF, 121) Die Frage stellt sich indessen schon bei der Überarbeitung der ersten Auflage der Kunstgeschichte, ja schon bei deren Erscheinen, nämlich welche temporale Gültigkeit Einsteins Schrift eignet. Welchen Gebrauchswert besitzt die erste Auflage bei Erscheinen der zweiten oder gar der dritten für den Leser oder gar den Fachmann, der „auf dem Laufenden“ sein und bleiben wollte? War dieser nicht genötigt, die jeweils neuste Auflage zu erwerben – bei sich verschärfender Wirtschaftskrise nicht unproblematisch? Am 30. Oktober 1926 schreibt Einstein in diesem Sinne an Daniel-Henry Kahnweiler: „Die Kunstgeschichte ist wirklich ein großer Erfolg gewesen, die große Auflage ist fast vergriffen, dies trotz der miserablen Lage des Buchmarktes.“ (EKC, 158) Indessen hat auch die zweite Auflage Erfolg, wie Einstein wohl schon Anfang 1929 Ewald Wasmuth melden kann: „Die neue Auflage der Kunstgeschichte soll sich sehr gut verkaufen.“ (DLA) Der renommierte englische Verlag Methuen möchte nun die Übersetzungsrechte erwerben. Über die Arbeit an der dritten Auflage liegen uns keine Informationen vor, es sei denn die,

[1484] Kracauer: Geschichte – Vor den letzten Dingen, S. 150.

[1485] Lessing: Geschichte als Sinngebung der Sinnlosen, S. 41.

[1486] Söring: Literaturgeschichte und Theorie, S. 124.

[1487] Marino: Tendances esthétiques, S. 780.

[1488] Gadamer: zit. n.: Söring: Literaturgeschichte und Theorie, S. 122.

daß Einstein lange Zeit unter einem ihren Abschluß behindernden schmerzhaften Bandscheibenvorfall litt, wie er gegenüber Wasmuth 1930 klagt.

Die meisten Rezensionen galten natürlicherweise der editio princeps; immerhin hat Will Grohmann 1931 festgestellt:

> Einsteins „Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts" ist noch immer das wichtigste Werk über die Kunst unserer Zeit. In der dritten Auflage (9.-12. Tausend, 1931) ist die Kritik noch genauer, der Stoff ist erweitert worden, und einige Kapitel wurden überarbeitet. Einstein hat auch völlig neue Kapitel hinzugefügt. Die Veränderungen sind so einschneidend, daß man fast von einem neuen Buch sprechen könnte. (zit. W 3, 570)

Bei seiner Neubearbeitung folgt Einstein der Avantgarde-Tendenz; z.B. schreibt er 1927 an Daniel-Henry Kahnweiler: „Ich möchte Masson in die neue Auflage der Kunstgeschichte nehmen. Er oder Sie, schreiben mir *sofort* sein Leben. Bitte." (EKC, 161) Allerdings wird Masson erst in der dritten Auflage erwähnt, obwohl Kahnweiler Einstein am 9. Juni 1927 die gewünschten biographischen Angaben sendet (EKC, 162). Über die Umarbeitung des Picasso-Kapitels korrespondiert dieser ebenfalls mit Kahnweiler, dem er auch am 9. November 1927 einen Entwurf zuschickt (vgl. EKC, 163); er hält diesen selber – so in einem späteren Schreiben – für „noch etwas skizzenhaft", fügt indes hinzu: „natürlich anderen Leuten sage ich das nicht." (EKC, 164) Das Typoskript, das sich noch in der Galerie Louise Leiris befindet, weist allerdings weder Anmerkungen seitens Kahnweiler auf, noch weicht die Druckfassung bis auf minimale orthographische, morphologische und syntaktische Varianten von jenem ab. Während der theoretische Vorspann des Picasso-Kapitels neu ist, bearbeitet Einstein, wie u.a. leicht an der Bildnumerierung und eingeschobenen Paginierung zu erkennen, den biographischen Teil auf der Grundlage des Erstdrucks. Diese Änderungen sind allerdings nur zum Teil im Pariser Typoskript zu finden. Den Schlußteil hat Einstein dann wieder neu konzipiert. Diesen und den biographischen Teil veröffentlicht Einstein auch separat (aber ohne die Bildbeigaben) in der „Neuen Schweizer Rundschau" 1928 (W 2, 376ff.). Als Erfahrungswert darf man zwischen Ablieferung eines so komplexen Manuskripts (samt Reproduktionen) und seiner Publikation mindestens zwei Jahre rechnen, von kleineren Eingriffen in die Druckfahnen einmal abgesehen. Diese Annahme impliziert, daß Carl Einstein in der letzten Arbeitsphase oder aber unmittelbar nach Abschluß des Manuskripts der Erstauflage die Veröffentlichung des ersten surrealistischen Manifestes erlebte. Ich hatte schon vermutet, daß deswegen der sogenannte „Kahnweilerbrief" mit dem von der Entwicklung überrollten Kubismusmodell nicht weiter bearbeitet und publiziert wurde, und ich habe auch schon bemerkt, daß das um 19 Seiten vermehrte Picasso-Kapitel von 1928 offenbar die in Frage stehenden allerneusten Impulse verarbeitet. Niemand anders als der „proteische" Picasso war denn auch geeignet – zur Vorläufer-Rolle Paul Klees siehe Kapitel 2.3.1.1 –, rezente irrationalistische Tendenzen des Kunstschaffens und der Kunstentwicklung zu exemplifizieren. André Breton selber betont 1928 in „Le surréalisme et la peinture":

> C'est à ces multiples égards que nous le revendiquons [Picasso] hautement pour un des nôtres, alors même qu'il est impossible et qu'il serait du reste impudent de faire porter sur ses moyens la critique rigoureuse que, par rilleurs, nous nous proposons d'instituer. Le surréalisme, s'il tient à assigner une ligne de conduite, n'a qu'à en passer par où Picasso en a passé et en passera encore [...].[1489]

Konstatiert Einstein in der ersten Auflage allenfalls Picassos „von konstruktiver Willkür erfüllte Kunst" (K 1, 70), so erscheint das ihm gewidmete Kapitel 1928 schon ganz in surrealistisches Licht getaucht:

1489 Breton: Le surréalisme et la peinture, S. 7.

> Picassos Œuvre ist von der Erkenntnis durchströmt, daß jedes Gesetz letzten Endes intuitive Willkür ist. Und doch scheinen wir nur in solchem Sichgehenlassen, durch diesen Abschied von der fast verstorbenen Wirklichkeit, die halluzinativen Schichten zu erreichen, in denen, was wie Willkür gegenüber der Konvention erscheint, mit zwingender Fatalität identisch wird. (K 2, 80)

Die dritte Auflage variiert dem gegenüber nur in der Wortwahl, behält aber die Aussage im Kern bei (K 3, 87); erst sie jedoch ordnet die angesprochenen surrealistischen Tendenzen einem Oberbegriff, ja einem eigenen Kapitel unter: „Die romantische Generation" (K 3, 116ff.). Ohne schon hier die Einsteinsche Surrealismus-Theorie im einzelnen definieren zu müssen, kann man das virulente Periodisierungsproblem, um das es hier vorrangig geht, aufzeigen; zunächst am konkreten Beispiel: Zwar arbeitet Picasso auch weiterhin kubistisch, wie Einstein schon 1926 notiert (K 1, 73); allerdings sind weder Picasso noch Braque 1928 und erst recht drei Jahre später noch ausschließlich unter der kubistischen Rubrik zu subsumieren. Die „Georges Braque" betitelte Schrift, die Einstein nach eigener Angabe 1931-32 verfaßte, rückt zwar den eher konservativen Braque allzu direkt in eine surrealistische Perspektive[1490]. In der Tat nähert sich aber Braque um diese Zeit dem Surrealismus am weitesten, was gerade auch die Bildbeigaben zu Einsteins Buch belegen – wohlgemerkt die in den Text eingeschalteten Graphiken, die der zur selben Zeit geschaffenen Theogonie-Serie ähneln[1491], nicht der historisch geordnete Bildanhang. Während also Einstein in den frühen zwanziger Jahren das nicht unbeträchtliche intellektuelle Abenteuer einer „Gegenwartsgeschichte" noch riskieren konnte, bringt ihn die Heraufkunft des Surrealismus nach 1924 (von dessen Dada-Anfängen hier zu schweigen) in Bedrängnis. Die Einsteinsche Kunstgeschichte *mußte* daher geradewegs zwei Jahre nach ihrem ersten Erscheinen umgearbeitet werden; ihre Protagonisten wandelten sich avantgardistisch rasant, allen voran Picasso. Einstein hat die Verpflichtung auf sich genommen – über Verträge weiß man nichts –, drei Jahre später, 1931, noch einmal den ganzen Text umzuarbeiten und insbesondere um ein ganzes Kapitel zur neuesten – surrealistischen – Bewegung zu ergänzen. Zugleich darf man freilich annehmen, daß der Grundstock des Werkes beibehalten werden mußte. Gegen Ende der zwanziger Jahre erkennt wohl auch Einstein die Historisierungsschwäche seines ursprünglichen prokubistischen Manifestismus. Infolgedessen ist seine Tendenz bei der letzten Umarbeitung der Kunstgeschichte nicht nur, neue Entwicklungen aufzuzeigen, sondern auch die Apodiktik der ersten Auflage abzumildern und historisch zu relativieren, ja den Kubismus sogar regelrecht zu vergeschichtlichen. Wo die erste und noch die zweite Auflage den „Sinn des Kubismus" präsentisch definiert bzw. präsentiert, repräsentiert ihn die dritte nun im Präteritum:

> Sinn des Kubismus war: Verformung des dreidimensionalen Bewegungserlebnisses in zweidimensionaler Gestalt, ohne daß Tiefe oder Modelé illusionistisch nachgebildet wurden; hingegen stellte man die Bewegungsvorstellungen und das Erinnerungsfunktionale dar. An die Stelle der Tiefenansicht trat nun ein kontrastreiches Nebeneinander zweidimensionaler Formen [...]. (K 3, 64; vgl. K 1, 62 u. K 2, 61)

Zumindest im Kreise der Berliner Dadaisten, dem Einstein – ich bemerkte es schon – durchaus angehörte, scheint es hinsichtlich der Einsteinschen Kubismus-Präferenz schon 1920 gewisse Spannungen gegeben zu haben. So kann wohl eine von Grosz und Heartfield angefertigte und „Dr. Karl Einstein gewidmet[e]" Montage aus Photos der beiden Künstler, schriftgraphischen Elementen und Segmenten eines Picasso-Gemäldes von 1913, „Kopf eines jungen Mädchens", verstanden werden. Das ambivalente Werk befindet sich auf der Innenseite des Ausstellungsplakats zur ersten internationalen Dada-Messe 1920 in der Berliner Galerie Dr. Otto Burchard – das Plakat diente

---

[1490] Vgl. Moeller: Die Eroberung des Raums – Braques nachkubistisches Schaffen, S. 28.

[1491] Vgl. Georges Braque et la mythologie [Katalog].

gefaltet zugleich als Katalog. Marc Dachy geht in seiner Interpretation allerdings nicht auf den wichtigen bzw. problematischen Einstein-Konnex ein:

> While endorsing the formal severity of Picasso's Cubist composition, Grosz and Heartfield extended it and gave it an acceleration, a new field of tensions. Parallel to the oblique incision in the center of the canvas, they inserted a black secant, which had the almost Suprematist effect of forming a new plane in relation to the volume, to the frame of the work, and energizing the ensemble. This movement was continued by the overlaying of photographs, word groups and printed texts which also gave it a new graphic intensity (and sound undertones), and a bantering narrative appearance which the iconoclastic and mocking nature of the gesture did nothing to contradict.[1492]

Die Montage gehört zu einer Serie „verbesserter", d.h. aber durch Montage verfremdeter und distanzierter „Meisterwerke" und trägt im Bild selber die Inschrift „Vollendete Kunst". Der Titel am unteren linken Bildrand wiederum lautet „La vie heureuse" (daneben die Einstein-Widmung) – also eine Mischung von positiven und negativen Wertungen bzw. Selbst- und Fremdbezügen, die im ganzen jedenfalls nicht als „ungetrübte" Affirmation weder des Kubismus noch Einsteins gedeutet werden darf.

2.2.4.7. Kunst – Geschichte und Revolution

Erst in seinen Schriften und Notizen der dreißiger Jahre verknüpft Einstein den Pluralismus einer (scheinbar) freischaffenden Avantgarde mit gesellschaftlichen Bedingungen, über die er zuvor hinweggesehen, ja sich hinweggetäuscht hatte – wenn auch natürlich nicht alles, was ein Autor denkt, veröffentlicht wird. Trotz der dadaistischen Versuchung – zumal im Kontext der Revolution von 1918/19 –, Kunst *überhaupt* zu destruieren, hält Einstein ausschließlich bürgerliche Kunst oder solche, die mit der „kapitalistischen Kunstüberlieferung" (W 2, 19) paktiert, für politisch belastet – eine dilemmatische Verkennung des Zusammenhangs von Avantgarde und Markt. Lediglich auf der tabula rasa eines revolutionären Umbruchs wird die Abhängigkeit des Künstlers sistiert (vgl. W 2, 51ff.); er kann – vergleichbar dem Armen – nur im Umfeld, genauer: im Zentrum einer Revolution schöpferisch handeln. In diesem Sinne führt das Aufsatzprojekt über den „Russichen Maler" 1921 Avantgarde und Politik parallel, setzt es beide in ein gleichnishaftes Analogieverhältnis: „Sie [die Russen] trieben absolute Malerei *wie* sie absolute Politik trieben." (W 4, 149; Hervorh. Kf) Einsteins zustimmende Kommentare zur Oktoberrevolution – konform mit den sich spontan engagierenden russischen Avantgardisten[1493] – habe ich in Kapitel 2.2.3.4 referiert. Als er um 1923 seine kunstgeschichtliche Arbeit aufnimmt, hat sich Einstein jedoch von seiner Russophilie bzw. seiner Revolutionsbegeisterung weitgehend gelöst[1494]. Und als er zwischen 1928 und 1931 den dritten Band der Kunstgeschichte überarbeitet, war denn auch schon dank Stalin die „große Utopie"[1495] zerbrochen. Das Kapitel „Russen nach der Revolution" (K 1, 160ff.) ist bereits Synekdoche einer Entpolitisierung Einsteins selber[1496]. In diesem Sinne schreibt er am 28. April 1926 – selbstkritisch und ironisch – an Ewald Wasmuth: „Dies unter uns Ewald, das dreckigste ist bürgerlich liberale Demokratie. Ich werde immer

---

[1492] Dachy: The Dada Mouvement 1915-1923, S. 103 mit Abb.

[1493] Vgl. Wood: Die Avantgarde und die Politik, S. 285.

[1494] Vgl. Gaßner: Einsteins Begegnungen und Auseinandersetzung mit der sowjetischen Avantgarde.

[1495] Vgl. Wolter u. Schwenk (Hg.): Die große Utopie [Katalog].

[1496] Vgl. dagegen Richard: D'une apocalypse à l'autre, S. 159.

reaktionärer [...].“ (DLA) Gerade dieses nicht sehr sachgemäße, private Bekenntnis – man sollte es nicht überbewerten – ist indirekter Beleg dafür, daß der Einstein der mittleren zwanziger Jahre den Zusammenhang von Kunst und Politik wieder ganz – und auch dezidiert – aus ästhetischer Perspektive reflektiert. Damit verkürzt er jedoch die hochkomplexen Entstehungs- und Wirkungszusammenhänge der russischen Avantgarde auf „recht harmlose Leinwände“ (K 1, 160). Freilich kann er sich dabei auf Kasimir Malewitsch[1497] selbst berufen, den er im „Europa-Almanach“ zitiert: „Von der Malerei kann im Suprematismus keine Rede sein. Die Malerei ist längst überlebt und der Maler ist ein Vorurteil der Vergangenheit.“ (EA, 143) Doch wenn auch Einstein zum fraglichen Zeitpunkt noch keine „Bedingungsgeschichte“[1498] liefert, seine Wertungen selber sind geschichtlich bedingt.

Übersieht 1918/19 der politisch Handelnde – aber utopisch Denkende –, daß sein Bedürfnis nach „direkter“ Aktion, nach „elementarem“ Erlebnis ästhetisch motiviert war, so erkennt er nunmehr nicht, daß sein großer kunstgeschichtlicher Wurf eigentlich die fatale Frucht des Ersten Weltkriegs war; hatte dieser doch zumindest die künstlerische Evolution verlangsamt und somit überschaubar gemacht und eine epistemologisch fruchtbare Distanz zwischen Pariser Kubismus und deutscher, d.h. Einsteinscher Theorie geschaffen. Eric Kenneth Silver stellt in der Tat lapidar fest: „[...] nothing was ever quite the same after August 2, 1914.“[1499] Einschnitt und anschließende Stagnation hält Einstein am Ende seines Kubismus-Kapitels fest, ohne freilich aus ihr die Bedingung oder eine der Bedingungen seiner Erkenntnis selbst abzuleiten:

> [...] vorläufig zeigt die junge Generation eher geschmackvolle Müdigkeit, Zweifel an Revolte und Neigung, in das Gewesene zurückzusinken. Wir können noch nicht sagen, ob der Krieg den Schwung der Moderne zunächst zerschossen hat, und wann wieder voraussetzungslose Kühnheit noch einmal beginnt. (K 1, 69)

Wer Mitglied dieser jungen Generation gewesen sein mag – Einstein verrät es uns nicht, handelt er doch 1926 ausschließlich vom kanonisierten Kubismus. Allerdings vollziehen auch die Kubisten der ersten Stunde eine beachtliche kriegsbedingte Wende:

> The newly fashioned sense of national identity that was established on the home front even in the first year undoubtedly had its effect on the Cubism that emerged from the Great War [...] encouraging, from at least 1917, a more or less conscious pursuit of classical or „Latin“ virtues, of the reasonable and the well-ordered.[1500]

Und in diesem Sinne wurde auch der Begriff „synthetischer Kubismus“ kritisch gegen die „analytische“ Vorkriegsästhetik gewendet: „Synthesis [...] is a kind of *revanche* of tradition over the avant-garde [...].“[1501] Ich erinnere an Einsteins frühes Postulat „synthetischer Kunst“ (W 1, 36, 43), das nicht zufällig F.T. Marinetti 1925 – auf dem Weg zum Faschismus – wieder aufnimmt[1502]. Das Wort der jungen Generation „retour du front“[1503] ergreift im übrigen Blaise Cendrars, der in einem Zeitungsartikel vom 15. Mai 1919 zur Frage „Pourquoi le ‘cube’ s’effrite?“ behauptet:

> Voilà pourquoi la jeunesse d’aujourd’hui s’en détache [du cubisme], elle qui est saine, bien musclée et vivante. Aussi le cubisme n’arrive pas à la troubler, malgré certains de ses aspects et la pureté des moyens

---

1497 Vgl. Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt, S. 213 u.ö.

1498 Vgl. Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit der Kunst, S. 48f.

1499 Silver: Esprit de corps, S. 1.

1500 Green: Cubism and its Enemies, S. 14.

1501 Ebd., S. 363.

1502 Vgl. Silver: Esprit de corps, S. 365.

1503 Cendrars: Pourquoi le „cube“ s’effrite?, in: Œuvres complètes, Bd. 4, S. 187.

employés. [...] La jeunesse d'aujourd'hui a le sens de la réalité. Elle a horreur du vide, de la destruction, elle ne raisonne pas le vertige. Elle est debout. Elle vit. Elle veut construire.[1504]

Die Ruhe nach dem Sturm von Weltkrieg und deutscher Revolution – eine Ruhe, die sich als trügerisch erweisen sollte –, verstärkt durch Einsteins Bemühen um Wiederanknüpfung an die Vorkriegsmoderne und um künstlerische Kontinuität, erzeugen trotz aller feuilletonistischen Trendmeldungen à la Cendrars eine relative Konstanz, auf der ein geschichtlicher Rückblick überhaupt erst ansetzen konnte. Daß der Moment günstig und fruchtbar war – eben prägnant im ursprünglichen Sinne –, hat man auch andernorts bemerkt. Während sich in Frankreich Untersuchungen mehren wie Sévérinis „Du Cubisme au Classicisme“ oder Léonce Rosenbergs „Cubisme et Tradition“, schreibt etwa Hans Hildebrandt in seiner Einleitung zum Kapitel „Die Kunst des 20. Jahrhunderts“ (Untertitel: „Der kulturelle und wirtschaftliche Unterbau“): „Zwischen der Menschheit vor 1914 und der von 1919 bereitet sich eine Kluft von einer Breite und Tiefe, wie sie normalerweise im Laufe von 50 Jahren sich bildet.“.[1505] Statt nun vom Einstein der zwanziger Jahre zu verlangen, was er zu tun ganz offensichtlich nicht gewillt war, nämlich eine „historisch-materialistische Ästhetik“[1506] auszuarbeiten – die russische Avantgarde selber hat dies niemals getan –, ist nach der Problematik seines spezifischen Ansatzes zu fragen. Am 23. März 1923 bemerkt er gegenüber Tony Simon-Wolfskehl:

In Rußland ist die Situation insofern schwierig – als jetzt eine verschärfte Zensur herrscht. Da man ökonomisch stark nachgibt, eröffnete man die ideologische Offensive – eine politische Zensur, die bis zu Lenin geht; der ich mich aber nie fügen würde. (CEA)

Mit diesen Worten prognostiziert Einstein das baldige Ende des Proletkults, jener 1917 von Anatoli V. Lunatscharskij initierten Bewegung zur Entwicklung und Pflege einer spezifisch proletarischen Kunst und Kultur; mit den Worten des Statuts des Moskauer Proletkults 1918:

Der Proletkult [...] setzt sich zum Ziel:
a) dem Proletariat eine einheitliche und in sich stimmige Weltanschauung zu geben, die mit kämpferischem sozialistischen Geist erfüllt ist, und starke und unermüdliche Kämpfer für den künftigen Sozialismus zu erziehen;
b) organisiert und planmäßig die neuen Errungenschaften des Proletariats auf dem Gebiet der Wissenschaft, der schönen Literatur und Kunst usw. zu propagieren.[1507]

Die oben zitierte Briefäußerung (gegenüber Simon-Wolfskehl) indessen erfolgt relativ spät, denn einerseits hatte die „Neue ökonomische Politik“ (NEP) in Sowjetrußland schon 1921 eingesetzt[1508] und andererseits war es bereits im Oktober 1920 zu einem Dissens zwischen Lenin und dem Volkskommissar für Aufklärung Lunatscharskij gekommen, bei dem der „Autonomieanspruch“[1509] des Proletkult der strittige Punkt war – ich nehme diesen nur als übergreifendes (in der „Kunst des 20. Jahrhunderts“ gar nicht benanntes) Beispiel für die zahlreichen „Epochen, Richtungen, Dogmen“ (K 1, 160), die auch Einstein nur ad hoc weiter aufgliedert – man vergleiche etwa seine verstreuten Bemerkungen zum Konstruktivismus und Suprematismus. Lunatscharskij hatte seine Kulturpolitik wie folgt resümiert (der Text liegt uns nur in englischer Übersetzung vor): „For a revolutionary state, such

1504 Ebd., S. 187.

1505 Hildebrandt: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, S. 279.

1506 Vgl. Rosenberg: Überwindung des politischen und äthetischen Subjektivismus, S. 328 u. Oehm: Carl Einstein. Zur Wende von der subjektivistischen zur materialistischen Kunsttheorie.

1507 Statut des Moskauer Proletkult, in: Proletarische Kulturrevolution in Rußland, hg. v. Lorenz, S. 64f.

1508 Vgl. Lorenz: ebd., S. 121ff.

1509 Gorsen u. Eberhard: Proletkult, Bd. 1, S. 47.

as the Soviet Union, the whole question of art is this: can revolution give anything to art, and can art give anything to revolution?“[1510]

Lunatscharskijs Prämisse freilich verkennt die politische Realität, denn er meint: „It goes without saying that the state does not intend to impose revolutionary ideas and tastes on artists.“[1511] Gegen eine andere, aber wohl dem Tenor nach vergleichbare Stellungnahme Lunatscharskijs zum Proletkult in der „Izvestija“ hatte Lenin am 9. Oktober 1920 eine kurze und bündige Resolution entworfen, deren erster Punkt die weitere sowjetische Kulturpolitik (bis zu ihrem bitteren Ende) bestimmen sollte: „Keine besonderen Ideen, sondern Marxismus.“[1512] Der zweite Punkt führt die These etwas weiter aus:

> Nicht *Erfindung* einer neuen Proletkultur, sondern Entwicklung der Vorbilder, Traditionen der *bestehenden* Kultur vom *Standpunkt* der marxistischen Weltanschauung und der Lebens- und Kampfbedingungen des Proletariats in der Epoche seiner Diktatur her.[1513]

Lenin läßt daran keinen Zweifel, daß dies die „Unterordnung des Proletkult“ unter das staatlich gelenkte Volkskommissariat für Bildungswesen bedeutet.

Der russische Kultur- und Machtkampf zog sich wohl noch bis zu einem erneuten Eingriff Lenins 1922 hin, also bis zu der Zeit, in der Einstein noch aussichtsreiche Kontakte zu Lunatscharskij bzw. dessen Mittelsmann Evgenij Lundberg und dem Herausgeber der „Rossija“, Isai Grigorievich Lezhnev, unterhielt. Es bedürfte genauer Untersuchung, welche Informationen tatsächlich an die Öffentlichkeit drangen, auch welche Texte ins Deutsche übersetzt wurden oder zumindest Einstein aus zweiter oder dritter Hand bekannt geworden sein dürften. Einstein hat im übrigen wohl keine oder nur unwesentliche Russisch-Kennntnisse besessen, obwohl seine erste Frau, von der er 1922 geschieden wurde, gebürtige Russin war und als Übersetzerin gewirkt hat. Es ist weiterhin unbekannt, ob nun die „Schlimme Botschaft“, wie angekündigt, in Moskau gespielt wurde oder nicht und ob deren – wahrscheinlichere – Absetzung vom Spielplan politische Gründe hatte (es ist freilich kaum anders denkbar). Ein Druck liegt immerhin vor[1514].

Was im Tony Simon-Wolfskehl-Briefwechsel nur anklang, hebt eine spätere Bemerkung in „Georges Braque“ klar heraus. Einstein sympathisierte weder mit den liberalen Tendenzen des Proletkults noch mit der leninistischen Doktrin:

> Man hat gegen die individualistisch bestimmte Kunst die Ideologie einer Proletkunst gestellt; diese halten wir vorläufig für unmöglich, da die Arbeitermassen, und gerade die russischen, noch nicht den ihnen eigenen Ausdruck zu finden vermögen. [...] Der Proletkult ist gewiß ein Erziehungsmittel, doch droht Gefahr, daß ihn Intellektuelle mißbrauchen, um die Massen in überalterter Bildung zu verhaften. Wir erblicken im Proletkult teilweise einen verzweifelten Versuch der Intellektuellen, mit verfallenen nationalen Methoden die eigene Stellung zu retten. Man stelle furchtlos fest, daß die Massen zunächst andere Aufgaben lösen müssen und der Kunst kaum bedürfen. (W 3, 209)

Dieser Stellungnahme kommt freilich kaum Aktualitätswert zu, wurde doch der Proletkult 1925 dem Allrussischen Zentralrat der Gewerkschaftsverbände unterstellt[1515]. Zugleich erreichte die NEP-

---

1510 Lunatscharskij: Revolution and Art, zit. n.: Russian Art of the Avantgarde, hg. v. Bowlt, S. 190.

1511 Ebd.

1512 Lenin: Über die proletarische Kultur, zit. n.: Proletkult, hg. v. Gorsen u. Eberhard, Bd. 1, S. 166.

1513 Ebd.

1514 Vgl. Braun: Vorbemerkung zu: Einstein: Der Verfall der Ideen in Deutschland, S. 241.

1515 Vgl. Gorsen u. Eberhard: Proletkult, Bd. 1, S. 97; der Proletkult wurde 1932 als eigene organisatorische Einheit völlig aufgelöst.

Gesellschat ihren Höhepunkt. Das bedeutete, daß sich die revolutionäre Avantgarde nicht nur mit dem sich neu formierenden bürgerlichen Publikum[1516], sondern auch mit der Parteidiktatur auseinanderzusetzen hatte, von den konservativen Tendenzen des Proletkult ganz zu schweigen. Unverkennbar manifestiert sich im eben gegebenen Zitat schon die Einsteinsche Intellektuellen-Kritik, wie sie sich in der fast gleichzeitig entstandenen „Fabrikation der Fiktionen“ findet, in der – wohlgemerkt – Einstein auch Gericht über sich selbst hält. Nur scheinbar stimmt er jedoch in seiner Beurteilung der kulturellen Bedürfnisse der Massen mit Lenin überein, da er den „Primat des Politischen“[1517] ablehnt und der Eigendynamik und Initiative – der Direktheit – von Kunst und Proletariat gläubig verpflichtet bleibt.

In der „Kunst des 20. Jahrhunderts“ bleiben also soziale, politische oder gar ökonomische Erwägungen im Hintergrund. Wie noch zu zeigen sein wird, gelangt Einstein auf dem Umweg der Ethnologie wieder zu einer konkreteren Gesellschaftsanalyse. Zurecht rechnet freilich Einstein Lunatscharskij 1931 zur Intelligenzia – und diese Zuordnung dürfte auch für die mittleren zwanziger Jahre gelten –, obwohl sich dieser eher als Vermittler zwischen den Fronten fühlte: „an intellectual among Bolschewiks and a Bolschewik among intellectuals“[1518], wie er selber sagt; und im übrigen weist beider (Einsteins und Lunatscharskijs) Biographie einige Berührungspunkte auf: so ist z.B. der Einfluß von Ernst Mach zu verzeichnen oder die Verehrung der ballets russes (Diaghilev) usw. Allerdings sind Einsteins und Lunatscharskijs Ansichten gegeneinander phasenverschoben. Einstein bekennt sich noch vor dem Ersten Weltkrieg entschieden zur kubistischen Avantgarde, während Lunatscharskij in Geschmack und Theorie der älteren (symbolistischen) Generation verbunden bleibt[1519]. Selbst die orthodoxen sowjetischen Revolutionäre standen bildungs- und kunsttheoretisch ganz im Lager des Bürgertums des 19. Jahrhunderts. Bemerkenswerterweise vollzieht Einstein als Leser russischer Literatur (wie gesagt: wohl in Übersetzungen) den oben genannten Wandel nicht mit. Er schätzt Autoren – Tolstoj und Dostojewskij vor allem –, die das kubofuturistische Manifest „Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack“ von 1912 schärfstens attackiert; das Manifest war unterzeichnet von Vertretern der Avantgarde wie David Burljuk, Aleksej Kruconych, Vladimir Majakowskij und Velimir Chlebnikov[1520]. Andere Autoren, wie etwa Mikhail Kuzmin, die ebenfalls angegriffen werden, gehören neben Boris Pasternak, Osip Mandelstam, Ilja Ehrenburg u.a. zum Mitarbeiterkreis der „Rossija“. Christoph Braun zählt daher Einstein zu Recht zu den von Leo Trotzkij so genannten (bürgerlichen) Mitläufern, nicht aber zu den „Künstler[n] der proletarischen Revolution“[1521] selbst. Braun weist auch nach, daß gerade die von Trotzkij als „Mitläufer“ denunzierten Autoren wie Isaak Babel, Sergej Alexandrovic Jessenin und Boris Andreevic Pilnyak von Einstein Nico Rost zur Lektüre empfohlen werden[1522].

Vor diesem literarhistorischen Hintergrund treten die Probleme des Einsteinschen „Russen“-Kapitels in der „Kunst des 20. Jahrhunderts“ erst recht hervor – der Bereich der bildenden Kunst ist demgegenüber weit weniger erschlossen. Gewiß könnte man Einstein vorwerfen, daß er das Eigentümliche der nachrevolutionären russischen Malerei und Kunst nicht ins Zentrum eines

---

1516 Vgl. Wood: Die Avantgarde und die Politik, S. 287f.

1517 Peter: Literarische Intelligenz und Klassenkampf, S. 145.

1518 Lunatscharskij: zit. n.: Williams: Artists in Revolution, S. 24.

1519 Vgl. ebd.

1520 Abgedr. in: Chlebnikow: Werke, Tl. II, S. 107f.; vgl. Histoire et diffusion des avant-gardes, in: Les avant-gardes littéraires au XXe siècle, hg. v. Weisgerber, S. 157.

1521 Trotzkij: zit. n.: Braun: Vorbemerkung zu: Einstein: Der Verfall der Ideen in Deutschland, S. 242.

1522 Vgl. Penkert: Carl Einstein, S. 104.

hermeneutischen procedere rückt, obwohl er die Prioritäten erkennt: „In den optischen Versuchen dieser jungen Russen steckt mehr politische Gesinnung als Malerei; mehr Marxismus als sonst etwas.“ (K 1, 160) Für Einstein ist ausschlaggebend, daß eben diese „optischen Versuche“, gemessen an kubistischen Errungenschaften, nur wie „dünne Ableitungen“ (ebd.) wirken, daß eine außerästhetische Lehre sich in den Vordergrund drängt: „Denn man ist dogmatisch; Diktatur des malenden Mundes. „(ebd.) Einstein bemängelt nicht nur, daß ein theoretisches oder politisches Programm – dessen Präsentation er freilich versäumt – ästhetisch nicht umgesetzt wird; die Programmatik selbst (jede Programmatik) wird eines überalterten Vernunftglaubens bezichtigt:

> Man verwirft das Gegebene der Kunst, denn man glaubt einer konstruktiven Logik, wie man im achtzehnten Jahrhundert die Vernunft anbetete. Man ist wissenschaftlich orthodox und mißversteht das Hypothetische des Erkennens [...]; man ist utopisch rational. Man ist absolut wie ein Junge, der naiv vom Erkennen geblufft wird. (K 1, 161)

Diese Vernunftkritik wird in der dritten – auf den Surrealismus hin orientierten – Auflage natürlich noch vertieft. In einem Zusatz zu Kasimir Malevitsch – das Kapitel selbst ist in „Konstruktivisten“ umbenannt (K 1, 188ff.) – heißt es:

> Jedes Triebhafte ist zugunsten einer predigerhaften Vernunft ausgeschaltet, man malt die Ideale einer Badezimmerzivilisation, hygienische Bilder. Allerdings, bei solcher Vereinfachung der Probleme wird reuigen Kitschern oder Dilettanten eine erhebliche Chance eröffnet, zumal nun gestattet ist, das ärmliche Machwerk durch langwierige Philosopheme zu rechtfertigen. Man könnte von einem Kitsch der Vernunft sprechen, die jedes Wagnis ausschließt. (K 3, 189)

Von Anfang an polemisiert Einstein – nicht eben fair – gegen Lissitzkys Aufsatz „K. und Pangeometrie“, den er selber ein Jahr zuvor im „Europa-Almanach“ veröffentlicht bzw. herausgegeben hatte (EA, 103ff.) und der ihm auch daher wohl gut bekannt war: „man [...] glaubt Kunst und Wissenschaft zu einen, indem man statt Kunst K und Gestalt G schreibt.“ (K 1, 160) Man kann Einsteins Angriff, Lissitzky tappe „zwischen unbegriffenem Riemann und nicht-verstandenem Lobatschewsky“ (ebd.), gegen ihn selber wenden, denn ebensowenig epistemologisch zwingend geht ja auch der Kubismus mit der neueren Mathematik um. „El Lissitzkys These, man dürfe den produzierenden K[ünst]lern [...] alle ihre Theorien erlauben, wenn ihr Werk positiv ist“ (EA, 108), gilt für Kubisten gleicherweise wie für Konstruktivisten bzw. Suprematisten. Im Rückblick erscheint sogar Lissitzkys Hinweis auf Licht- und Bewegungsexperimente in der bildenden Kunst und im Film – er nennt Viking Eggeling[1523] – progressiver als Einsteins Fixierung auf das (bürgerliche) Tafelbild; eine Fixierung, die man in Rußland im übrigen als typisch westlich ablehnte.

Erst aus der Perspektive der dreißiger Jahre erkennt man die Figur, die Einstein als positives Gegenbild zu konstruktivistischen bzw. suprematistischen Ansätzen wertet: Fernand Léger. Léger ist zugleich Gegenfigur gegen die metamorphotische Kunst der „romantischen Generation“ – von der ich in den folgenden Kapiteln ausführlich handeln will. Schon 1926 heißt es: „Léger kündet die Herrschaft des Präzisen, Konstruierten gegen das Individuelle an [...].“ (K 1, 80) Bildete Légers Werk durch alle Auflagen der Kunstgeschichte hindurch nur eine spezifische Variante des Kubismus – gegenüber dem „proteischen“ Picasso, dem „handwerklichen“ oder „traditionsbewußten“ Braque und dem „imaginativen“ Gris –, so hebt er sich vor dem Hintergrund der „Fabrikation der Fiktionen“ eigentümlich von den eben genannten ab. Zwar schont Einstein stets Georges Braque, mit dem er enger befreundet war – Juan Gris ist 1927 früh verstorben –; als typischen Modernen greift er jedoch

---

1523 Vgl. Lissitzky: K. und Pangeometrie, in: EA, 111 u. Hans Richter 1888-1976 [Katalog] mit Hinweisen auf Eggeling.

Picasso an, der – wie es in „BEB II“ heißt – „in seiner merkantilen championatseitelkeit“ (B II, 27) weiterlebt, selbst als – um 1933 – die politischen Zeichen auf Sturm stehen. Wohlgemerkt: auch zu diesem Zeitpunkt steigt der Konstruktivismus/Suprematismus nicht in Einsteins Wertschätzung, schreibt er doch in der „Fabrikation der Fiktionen“ noch schärfer als in der „Kunst des 20. Jahrhunderts“:

> Die konstruktivistischen Maler zählten auf die Reaktion pedantischer Spießer. Hygienische Anstreicher nutzten pseudowissenschaftliche Surrogate und verfertigten eine Traktätchen-Malerei. Die Salutisten der heilbringenden Quadrate fürchteten sich vor Traum und übersteigerter Sexualität, die en vogue waren. (FF, 48)

Ja, die Suprematisten werden Einstein sogar zum Sündenbock für das politische Versagen der Avantgarde überhaupt: „Die avancierten Aufrührer (Avantgarde) glaubten noch immer an die *Suprematie* einer innern Welt. (FF, 22; Hervorh. Kf) Allgemeiner spricht das „Handbuch der Kunst“ vom menschlichen Glauben an die „Suprematie der Zeichen“ (HdK, 35). Eine explizite Würdigung Légers unterbleibt allerdings in den dreißiger Jahren – vielleicht aus Zeitgründen (vgl. K 1, 80; K 2, 97; K 3, 109). Der abermalige Einsteinsche Diskurswandel nach 1933 erhellt jedoch – gerade in seiner Partialität, von der noch zu handeln ist – das ideologische Potential, das im Werk Fernand Légers bereitlag. Daniel-Henry Kahnweiler hat als einer der wenigen Einsteins Präferenz richtig gedeutet; dieser habe in Léger gegenüber den „phänomenologisch“ arbeitetenden Picasso, Braque, Juan Gris u.a. einen „Materialisten“[1524] gesehen. Wie Joachim Heusinger von Waldegg ausführt, erhofft Einstein von Léger in der Tat eine Renaissance „moderner Volkskunst“[1525]. Schon Kahnweilers „Weg zu Kubismus“ hält diese Wirkungsintention Légers fest[1526]; und an diesem didaktischen Kern wäre allenfalls Einsteins „Materialismus“ festzumachen. Eine konsequente Wende Einsteins oder Légers zum „sozialistischen Realismus“, wie er in der UDSSR seit 1932 verpflichtend wurde, ist unvorstellbar und ist auch von beider Spätwerk her – bei Einstein den Nachlaßtexten – nicht zu belegen. Auch nach der angeblichen „materialistischen Wende“ hätte Carl Einstein zumindest an einer Kubismus-Variante festgehalten: eben der Légers.[1527] Gerade die Intellektuellen- und Künstlerkritik der „Fabrikation der Fiktionen“ postuliert ex negativo einen Kunsttyp, der kein anderer als der Légersche hätte sein können: dank eines theoretischen und ästhetischen Substrats, von dem sich Einstein niemals löst: dem der Avantgarde. Seine nur vom Titel her bezeugte Rede über „Kunst als kollektiver Gebrauchsgegenstand“[1528] Oktober 1935 beim Schutzverband deutscher Schriftsteller in Paris meint genau dieses: eine pragmatisierte, ja didaktisierte und kollektivierte Avantgarde.

In Anbetracht des Einsteinschen Kollektivitätspostulats soll jedoch auch nicht verschwiegen werden, daß Légers Volksnähe, die Einstein schätzt, sich Légers Kriegserlebnis verdankt – und ich habe auf analoge Erfahrungen Einsteins im Kontext des Ersten Weltkriegs und der Revolution von 1918/19 schon verwiesen; auf den Spanischen Bürgerkriegs ist zurückzukommen. Léger erinnert sich:

> Pour moi, j’ai eu une occasion de le connaître [le peuple], non pas à Paris, ni dans mon atelier, mais à la guerre. C’est peut-être cruel de dire cela, mais la guerre de 1914-1918 a été pour moi une chance; elle m’a

[1524] Kahnweiler: Fernand Léger, in: Ästhetische Betrachtungen, S. 100; vgl. Heusinger von Waldegg: Fernand Léger „Die Badende“ (1931), S. 180, Anm. 9 u. Kiefer: Subjekt/Objekt – Semiotische Probleme in der Ästhetik Carl Einsteins, S. 296.

[1525] Heusinger von Waldegg: Fernand Léger: Bildrhythmus und Raumstruktur zur Wirkungsästhetik, S. 279.

[1526] Kahnweiler: Der Weg zum Kubismus, S. 51.

[1527] Zu dieser problematischen Wertung vgl. Kiefer: Primitivismus und Modernismus im Werk Carl Einsteins und in den europäischen Avantgarden, S. 222f.

[1528] Zit. bei: Kantorowicz: Politik und Literatur im Exil, S. 166.

permis de découvrir le Peuple et de me renouveler entièrement. [...] J'arrive donc avec les copains et je me trouve devant ces gars, devant ces canons, ces avions, ce matériel tout neuf. J'ai senti une planche de salut: m'inspirer des objets qui m'entouraient. Et je suis parti de là.[1529]

Mehr als Légers exemplarisches Werk scheint der Film „Toni" von Jean Renoir, zu dessen Szenario Carl Einstein 1934/35 in nicht genau zu ermittelndem Ausmaß beigetragen hat[1530], eine neorealistische Tendenz anzuzeigen, eine Tendenz – eher ein Stilzug, den freilich auch schon der frühe Einstein kannte: man denke etwa an „Die Mädchen auf dem Dorfe" (W 1, 463ff.). Bedauerlicherweise fließen die zeitgenössischen Quellen spärlich, und Einstein scheint auch hier wie so oft Opfer der eigensüchtigen Vergeßlichkeit anderer geworden zu sein. Jean Renoir erinnert sich nur flüchtig:

Carl Einstein war mit mir und Pierre Gault, dem Produzenten des Films seinerzeit befreundet, ein hervorragender Geist. Es scheint mir, daß gerade von Leuten, die in einer ganz anderen Domäne große Qualität erreichen, eine enorme Bereicherung für die Filmarbeit kommen kann und daß sie einem Film so etwas wie den letzten Schliff, eine besondere Würde geben können.[1531]

Einstein selber geht nur in einem Brief an Ewald Wasmuth vom 14. Januar 1935 auf den Film ein, und dies nur kurz:

Dann [nach „Georges Braque"] schrieb ich mit Renoir ein Szenario, ganz schöne Sache der Film[,] aber es reißt mich nicht hin. Ich habe redlich geschwitzt und mir Mühe gegeben, ein anständiges Drehbuch zu fabrizieren, die Leute behaupten, es sei gut. (AWE, 68f.)

Kennt man Einstein, so glaubt man, im in Frage stehenden Film Strukturen seiner Imagination, seiner Theorie, ja – trotz französischer Sprache – seiner Diktion wiederzuerkennen. Die meisten Filmhistoriker kamen indessen ohne seine Berücksichtigung aus; anders gesagt: der Film ist wie jedes Kunstwerk überdeterminiert, d.h. er ist in der Tat verständlich, ohne daß man auf einen Einsteinschen Autorcode zurückgreifen müßte. Seit „Toni" darf Einstein jedenfalls nicht mehr dem Lager der prinzipiellen Filmgegner zugerechnet werden – Renommee, das er seiner scharfen Polemik gegen den deutschen Film aus dem Jahre 1922 verdankt[1532] – gleichviel ob diese Polemik fundiert war oder nicht. Hatte Einstein 1922 immerhin Chaplin anerkannt (W 2, 220), so hat Marianne Kröger unlängst sogar ein Interview Einsteins mit der spanischen Zeitschrift „La Vanguardia" vom 24. Mai 1938 entdeckt, wo dieser von einem eigenen Filmplan spricht, bei dem er „Drehbuchautor, Manager und Direktor [...] in einer Person"[1533] sein wollte. Der Titel sollte „so ähnlich [lauten] wie 'La Paz que mata' (der Frieden, der tötet)"[1534] – ohne Zweifel ein politisch engagiertes Projekt. Dies scheint auch der Film zu sein, von dem er Sommer und Herbst 1938 an Kahnweiler berichtet (EKC, 94 u. 99). Einstein scheint sich des neuen wirkungsmächtigen Mediums bewußt geworden zu sei.

1529 Léger: L'art et le peuple, in: Fonctions de la peinture, S. 180 u. 183.

1530 Vgl. Renoir u. Einstein: Scénario „Toni" sowie Meffre: Carl Einstein 1885-1940, S. 274ff.

1531 Renoir, zit. n.: Penkert: Carl Einstein – Wegbereiter des 21. Jahrhunderts?, S. 156; vgl. Baake: Carl Einstein – Kunstagent, S. 22f. u. Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit der Kunst, S. 214f.

1532 Vgl. Heller: Literatur und Film, in: Zwischen den Weltkriegen, hg. v. Koebner, S. 168.

1533 Einstein: zit. n.: Carl Einstein erläutert den Mehrfrontenkrieg und die Kriegspläne des Nazifaschismus, abgedr. im Anhang zu: Kröger: Carl Einstein im Spanischen Bürgerkrieg, S. 96.

1534 Ebd.

2.3. Surrealismus als Krise der Moderne (1925-1935)

2.3.1. Surreale Metamorphosen

2.3.1.1. Das romantische Intervall

Mit dem in der dritten Auflage der „Kunst des 20. Jahrhunderts“ hinzugekommenen Kapitel „Die romantische Generation“ hat der Theoretiker Einstein die künstlerische Avantgarde – sie nennt sich nun „Surrealismus“ – wieder eingeholt, ja fast möchte man sagen: überflügelt. Er historisiert sie nämlich bereits in eventu; „Generation“ ist ja ein geschichtlicher Begriff, wie schon Wilhelm Pinders Studie 1926 bezeugt[1535], und „romantisch“ allemal. Der erstere, zunächst weniger auffällige, gehört indes zu Einsteins terminologischem Repertoire; er gebraucht ihn zur Selbst- und Gegenwartsanalyse (W 4, 441; B II, 7, 38; FF, 84, 128) wie zur geschichtlichen Periodisierung: Generationen sind ihm zufolge „biologische Formen und Ideologienträger“ (HdK, 44), ja Einstein notiert:

> Auftreten des *Generationsbegriffs* bei Zerfall der theogonen ewigen Götter und der stabil überlieferten Clichés – Zerfall der geschichtlichen Kontinuität und Gleichförmigkeit – Einführung des generativen [= Generations-] Gegensatzes – der geschichtlichen Dialektik und der Negation des „Vergangenen“. (HdK, 22)

Ich halte an dieser Stelle auch gleich fest, daß Einstein „Surrealismus“ als Terminus weitgehend vermeidet – zunächst wohl, um nicht in Abhängigkeit von der André Breton-Gruppe zu erscheinen[1536]. Am 6. Januar 1939 schreibt er aus Barcelona an Kahnweiler – allerdings ohne nähere Angaben von Gründen: „vous comprenez aujourd’hui pourquoi tous ces Sur sous réalistes [sic] m’ont fait sourire, pourquoi jamais je me suis mêlé aux groupes, jamais fréquenté les chapelles littéraires.“ (EKC, 107) Einstein faßt den Begriff „Surrealismus“ viel weiter als die französischen Surrealisten – was insbesondere deutlich wird, wenn man seiner Konzeption des Transvisuellen nachgeht. Außerdem stören ihn einige epistemologische Konnotationen, die das Bretonsche Manifest ausbreitet[1537]; mit wörtlichem Zitat desselben hält er jedoch fest: „[...] la vision est la condition préalable de la réalité et une phase de cette dernière, c’est-à-dire qu’elle n’est pas de ‘l’imagination’, pas plus qu’elle n’est une réalité supérieure, une ‘sur-réalité’ [...].“ (GB, 70) Wie noch genauer gezeigt werden kann, verankert Einstein Vision, Fiktion und „Überrealität“ (HdK, 35) auf Grund ethnologischer und semiotischer Überlegungen in der Wirklichkeit selber; er macht den Mensch und Welt differenzierenden Mythos zur Realitätsbasis. Der deutschen Übersetzungsvorlage zufolge, die dem obigen „Georges Braque“-Zitat eine Parenthese beifügt, wäre „Surrealismus“ ein „Wort von verkrachtem Idealismus übersonnt“ (W 3, 257). Doch diese Aversion täuscht: Carl Einstein ist neben Walter Benjamin und Klaus Mann einer der wenigen, die den Surrealismus als ein geistesgeschichtliches Ereignis begrüßen[1538]. Sachlich wird sehr wohl zu rechtfertigen sein, was Einstein mit der ihm eigenen Prägung „romantische Generation“ meint (vgl. EKC, 104), ihre begriffsgeschichtlichen Ursprünge jedoch liegen im

1535 Vgl. Pinder: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas.

1536 Vgl. Ebel: Engagement und Kritik, S. 171 u. Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit der Kunst, S. 77.

1537 Breton: Manifestes du surréalisme, S. 37, wo Breton von einer „réalité supérieure“ spricht.

1538 Vgl. Barck: Kontinente der Phantasie, S. 740.

Dunkeln.[1539] Es ist möglich, daß die lexikalische Verknüpfung von „Romantik“ und „Surrealismus“ vermittels Heines „Romantischer Schule“ zustande kam, wo – freilich in einem ganz anderen Kontext – die Rede ist von den „Supernaturalisten“, die sich – in der Religion – „jeder Vernunfterkenntnis entäußert“[1540] haben; immerhin bestünde in letzterem auch ein theoretischer Anknüpfungspunkt. Der frühe Einstein gebraucht das Wort „Romantik“ hin und wieder und meist pejorativ (vgl. W 1, 30, 87, 448) oder wenigstens ambivalent; so kritisiert er den „intellektuellen Romantiker“ (W 1, 67) als „zwischen dem einzelnen und einem Begriff taumelnd“ (W 1, 68); Bebuquin selbst bekennt sich als Romantiker (W 1, 89; vgl. W 1, 87). Zu einem Epochen- oder Generationsbegriff wird Einstein „Romantik“ erst – lange nach der sogenannten Neuromantik –, als ihm zunächst die Surrealisten, dann alle Modernen als „Romantiker“ erscheinen (s. FF, 147). Mit dieser Generalisierung geht eine Umwertung einher – zum Negativen. Schon der kritischen Einstellung der ersten Schaffensjahre muß eine eingehende Kenntnis romantischer Autoren, vor allem Novalis’ und Friedrich Schlegels – auch Jean Pauls und E.T.A. Hoffmanns –, zugrunde gelegen haben, gewiß auch vermittelt über Symbolismus und Dekadenz. Die Ähnlichkeit von Novalis-Äußerungen und Böhmschen Gedankensplittern ist zu offenkundig. Betonte ersterer z.B., daß „gemeinschaftlicher Wahnsinn“ aufhöre, Wahnsinn zu sein[1541], so proklamiert das alter ego Bebuquins: „Häufig wiederholter Blödsinn wird integrierendes Moment unseres Denkens [...].“ (W 1, 86) Schlegels Klage „Wir haben keine Mythologie“[1542] findet ihre Entsprechung in Einsteins Frage: „Wo wäre [...] unser Mythus?“ (W 1, 490). Ja – die Charakteristik der romantischen Poesie, wie sie Schlegel gibt, trifft auch auf Einsteins Romanpoetik zu:

> [...] diese künstliche geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein.[1543]

Indes, so entschieden Einstein nunmehr die neue Avantgarde begrifflich bzw. historisch bewältigt – welche Umwege führten ihn nicht zum Kubismus? –, so sehr gehört er ihr doch selber aktiv an. Diese Komplementarität von Innen- und Außensicht, von Theorie und Praxis findet sich sonst bei keinem Zeitgenossen; und Einsteins Perspektive ist auch auf Zukunft hin geöffnet. Freilich kann der „rückwärts gekehrte Prophet“[1544] die Zukunft weit weniger gestalten als die Vergangenheit. Dennoch enthält der historische Diskurs im Bedarfsfalle Konzepte, die die Vergangenheit bzw. die Gegenwart transzendieren und futurisch verlängern. Alle „klassischen“ Verlaufsformeln von der judäo-christlichen Eschatologie bis hin zum Fortschrittsglauben der Aufklärung oder zu den Sozialutopien des Marxismus beschränken sich nicht nur auf Vergangenheits- oder Gegenwartsanalyse, sondern prädizieren bzw. präjudizieren Zukunft – zum Teil dadurch, daß sie Gegenwart entwerten. Reinhart Koselleck hat diesen Handlungsaspekt der Historie durch eine Unterscheidung von Prophetie und Prognose herausgearbeitet; er schreibt:

[1539] Vgl. jetzt Kiefer: Modernismus, Primitivismus, Romantik – Terminologische Probleme bei Carl Einstein und Eugene Jolas um 1930 u. ders.: Primitivismus und Modernismus im Werk Carl Einsteins und in den europäischen Avantgarden.

[1540] Heine: Die Romantische Schule, in: Sämtliche Schriften, Bd. 3, S. 387; vgl. Baudelaire: Salon de 1846, in: Œuvres complètes, Bd. 2, S. 432; Baudelaire zitiert indes Heines „Französische Maler“ (Sämtliche Schriften, Bd. 3, S. 46).

[1541] Novalis: Fragmente und Studien, 1797-1798, in: Werke, hg. v. Schulz, S. 386; vgl. Blei: Novalis.

[1542] Schlegel: Gespräch über die Poesie, in: Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. 2, S. 312.

[1543] Ebd., S. 318f.

[1544] Schlegel: Kritische Schriften, S. 34.

> Während die Prophetie den Horizont der kalkulierbaren Erfahrung überschreitet, weiß sich die Prognose eingebunden in die politische Situation. Sie ist so sehr eingebunden, daß eine Prognose stellen bereits die Situation verändern heißt. Die Prognose ist ein gewußtes Moment politischer Aktion. Sie ist auf Ereignisse bezogen, deren Neuigkeit sie entbindet.[1545]

Einsteins historischer Diskurs ab 1928 hat von beidem etwas: aktiver Diskurs – denn auch Prophetie wirkt – und passiver Teil eines Diskurswandels zugleich, d.h. verstrickt in Zeitströmungen, die vielleicht nicht – auch und gerade für ihn nicht – so inkalkulierbar hätten sein sollen: Denken wir nur an die mythenkritischen Ansätze der „Schlimmen Botschaft" von 1921, wo u.a. eine rechtsradikale Terrorgruppe geschildert wird. Wie schon die expressionistische Generation vor dem Ersten Weltkrieg eine klammheimliche Übereinkunft mit dem Zeitgeist getroffen hatte, so rückt aber auch der Surrealismus bzw. die „romantische Generation"[1546] in die Nähe eines ideologischen Kompromisses, der im Falle Gottfried Benns dann tatsächlich zu einer Kompromittierung führte. Benn war kein Einzelfall; andere herausragende Beispiele wären Martin Heidegger oder Arnold Gehlen oder Paul de Man[1547], und man denke an die zahllosen unrühmlich-unberühmten anderen. War der Kubismus Gegendiskurs, „Wendung gegen das Bestehende" (W 3, 209), wenngleich politisch indifferent, so sind Einsteins surrealistischer Diskurs und der Surrealismus selber von vornherein ambivalent, d.h. beide bemerken und reflektieren nicht ihre Ambivalenz: nämlich eine teilweise Homogenität mit dem heraufziehenden Faschismus, insbesondere mit dessen mythologisierenden Tendenzen. Die so momentane wie rein formale Isotopie von ästhetischer und politischer „Romantik" kommt in der folgenden Feststellung Einsteins zum Ausdruck: „Es scheint, als bräche eine romantisches Intervall herein, dem selbst die europäische Politik unterliegt." (W 3, 313 u. GB, 116) Ebensowenig wie sich die allermeisten Künstler und Intellektuellen vor dem Ersten Weltkrieg in einen reellen Krieg und dessen Folgen hineindenken konnten, gelang ihnen diese Verbindung von Antizipation und Projektion – gemäß der zitierten Schlegelschen Formel – im Falle des Faschismus[1548]. Auch bei Einsteins projektiver Geschichtsauffassung läßt die Zukunftshermeneutik zu wünschen übrig. Sein Rückgriff auf die Archaik, von dem noch zu handeln sein wird, wirft keine Schatten voraus auf das Jahr 1933.

Binnen kurzem taucht Einstein allerdings aus der unbewußten Affirmation wieder auf, und in der „Fabrikation der Fiktionen" zieht er bereits kritische Bilanz:

> Nach dem Krieg unterlagen die Kleinbürger [...] einem politischen Messianismus. An die Stelle der politischen Kritik trat eine bürgerlich romantische Politik. Nun gewannen diejenigen Parteien rauschende Gefolgschaft, die archaische Utopien feilboten. Demagogen heroisierten die seit langem angebeteten Kräfte; an die wirtschaftliche und soziale Struktur rührte man nicht. In Westeuropa wurde ein politischer Chiliasmus romantisch und national aufgezogen, er wurde pathetisch verspießert. (FF, 86)

Der zentrale Begriff, durch den Einstein Ende der zwanziger Jahre geschichtliche Kontinuität aufsprengt, lautet nicht mehr „Revolution" – ohnehin hatte dieser stets Mühe, den Revolte-Begriff zu verdrängen. Die globale Definition aus der „Einleitung für den Russischen Maler" (1921) – „Revolution durchbricht Geschichte und Überlieferung" (W 4, 146) – wurde gleichsam aus der zeitpolitischen Agitation gezogen und im kunstgeschichtlichen Kapitel „Russen nach der Revolution" festgebannt: als utopisches Moment, das sich nicht realisierte (vgl. K 1, 160; K 2, 173; K 3, 188). Der

---

1545 Koselleck: Vergangene Zukunft, S. 29.

1546 Vgl. Register K 3, 656 u. B II, 19, 36.

1547 Vgl. Farías: Heidegger und der Nationalsozialismus; Habermeier: Arnold Gehlens anthropologische Ansicht des Symbols, S. 261f.; Wiener: Deconstructing de Man.

1548 Vgl. Knütter: Zur Vorgeschichte der Exilsituation, S. 32ff.

neuzeitliche, im wesentlichen hegelianische Revolutionsbegriff[1549] war bekanntlich in der revolutionären Erfahrung von 1789 entwickelt worden – und reaktivierte sich auch geschichtsphilosophisch immer wieder, freilich ohne die Erkenntnisse der Revolutionsforschung kritisch zu verarbeiten. Hegel zufolge hatte das revolutionäre Subjekt das In-sich-Kreisen der stellaren revolutiones – dem der Revolutionsbegriff etymologisch entstammt – überwunden:

> Solange die Sonne am Firmamente steht und die Planeten um sie herumkreisen, war das nicht gesehen worden, daß der Mensch sich auf den Kopf, d.i. auf den Gedanken stellt und die Wirklichkeit nach diesem erbaut.[1550]

Furets und Ozoufs „Dictionnaire critique de la Révolution française" zufolge hält Hegel auch in späteren Ausführungen an diesem Resultat fest: „Ce qu'admire et continue d'admirer Hegel dans la Révolution n'est rien d'autre que l'avènement de la subjectivité et de la raison dans la sphère politique [...]."[1551] Demgegenüber verzichtet das Einsteinsche Intervall-Theorem, das Ende der zwanziger Jahre in Einsteins Diskurs den freigewordenen Platz von „Revolution" einnimmt, von vornherein auf eine aktive Beteiligung des Subjekts bzw. Beobachters. „Intervall" ist überhaupt ein ganz anderer Begriffstyp als „Revolution", im dialektischen Sinne verstanden. Wie Einstein dutzendfach formuliert: „bricht" ein „romantisches" (W 3, 156, 313; GB, 116) oder „halluzinatives" (W 3, 328; K 3, 77, 85, 123; EÄ, 55) oder „geistiges" Intervall an, „setzt ein" oder „folgt" (W 3, 296) ganz einfach, ohne daß Anbruch und Folge zunächst weiter rationalisiert würden. Und wozu auch? Der Sprecher vollzieht diese „Wendung" (W 3, 202, 576) ja selber unbewußt affirmativ mit – gleichsam durch Nichtstun: eine „archaische Partizipation" (W 3, 308); er redet sie freilich mit herbei. Doch damit begibt man sich bereits wieder auf die Ebene der Einsteinschen Selbstkritik, die wenige Jahre später erfolgte und gesondert zu behandeln ist.

In mancher Hinsicht kommen Vorstellungen des „Revolteurs" Einstein von 1912 solchen der „spécialistes de la Révolte"[1552] von 1925, der Pariser Surrealisten also, nahe. Beide situieren sich kompromißlos außerhalb politischer Organisation und geschichtlicher Reflexion, und beide vertreten auch politisch die Position des Snobs und des Ästheten. Selbst und gerade nach den gescheiterten Annäherungen an die Kommunistische Partei – die ich im einzelnen nicht zu untersuchen brauche[1553] – besteht die These Jacqueline Chénieux-Gendrons zurecht: „Le surréalisme englobe la révolte politique et la construction revolutionnaire; il ne leur est pas soumis."[1554] Das „stete Prinzip" der Einsteinschen Revolte (W 1, 122), das „wunderbare" und „überraschende" Handeln des revoltierenden Armen (vgl. W 1, 132) findet seine Entsprechung im surrealistischen Prinzip der „métamorphose perpétuelle"[1555] und des „acte gratuit" (HdK, 9), der Einstein zufolge die Moderne kennzeichnet und dessen Problematik Martin Raether insofern heraushebt, als ihm prinzipiell jede Partei beipflichten kann: „Die absolute Disponibilität begründet zugleich Größe und Gefahr des [unwillkürlich handelnden] Genies und findet ihren Ausdruck in der Ambivalenz [...]."[1556] Ein exemplarischer

---

[1549] Vgl. Griewank: Der neuzeitliche Revolutionsbegriff, S. 210 u. Ritter: Hegel und die Französische Revolution.

[1550] Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, in: Werke, Bd. 12, S. 529.

[1551] Furet u. Ozouf: Dictionnaire critique de la Révolution française, S. 974.

[1552] Aragon u.a.: Déclaration du 27. Janvier 1925, in: Histoire du surréalisme, hg. v. Nadeau, S. 219.

[1553] Vgl. Short: Die Politik der surrealistischen Bewegung 1920-1936.

[1554] Chénieux-Gendron: Le surréalisme, S. 203.

[1555] Masson: Mouvement et métamorphose, in: Le plaisir de peindre, S. 173.

[1556] Raether: Der „Acte gratuit", S. 232.

„Mittelsmann“ zwischen Avantgarde und Faschismus, Pierre Drieu La Rochelle, etwa schreibt 1944: „Nous ne savons pas ce qu’il faut faire, mais nous le ferons.“[1557] Diese Mischung von reflexiver Passivität und aktionistischer Spontaneität, die Ernst Bloch als „élan vital ins Leere“[1558] entlarvt, hat weitere fatale Folgen. Sie führt in die Neoprimitive:

> Die romantische Betonung des Irrationalen schließt eine Primitivierung, selbst, wenn man will eine Barbarisierung ein. Endlich begnügt man sich nicht mehr mit sublimen Ableitungen und einem überzüchteten Überbau, der die Grundkräfte des Menschen und des Geschehens ausschließt. Ein Bedürfnis nach Schicksal und Zwang treibt uns von Neuem. (W 3, 341)

Ich stelle das kritische Unbehagen ob dieser Äußerung, die 1932 „Georges Braque“ abschließt, zurück; der „Hunger nach Mythos“[1559], der sich hier wieder zu Wort meldet, wird in seinen Bedeutungskomponenten noch untersucht werden. Allein die Struktur des historischen Prozesses soll zunächst interessieren. Der Begriff „Intervall“, so wie ihn Einstein gebraucht, d.h. in Sätze einbettet und auf Sachverhalte bezieht (Sachverhalte schafft), markiert Anfang und Ende einer Topologie; es handelt sich um eine Ortsmetapher. Offenbar wähnt sich der Beobachter – sich und seine Zeit – schon im Deszensus der Primitivierung begriffen; das Intervall scheint schon angebrochen (vgl. W 3, 156: Präteritum), die Sohle des „finsteren Tals“ indes noch nicht erreicht. Das Wort präsupponiert zwar ein folgendes „Hochplateau“ (von anderen Autoren nicht selten als „Drittes Reich“ bezeichnet), die chiliastische Hoffnung (vgl. FF, 24 u. AWE, 27) kann sich jedoch nur auf eine vage konzipierte zyklische oder periodische Abfolge von Regressionen stützen. Carl Einstein akzentuiert traditionskritisch den Einbruch: „Gegen die optimistische, eitle Utopie einer gradlinigen Entwicklung stellen wir das Gesetz der periodischen Regression [...]“ (W 3, 132), schreibt er 1933 in „Bronze-Statuetten“ und betont es wieder und wieder (vgl. FF, 147; W 3, 190, 303). Der Zielort der Regression wird durch ein idiolektisch monosemiertes Wortfeld beschrieben: Es ist das „Mythische“ (W 3, 257), das „Primitive“ (W 3, 208), das „Magische“ (FF, 67, 245), das „Halluziative“ (W 3, 305) oder auch „Imaginative“ (FF, 87). Wie gesagt: Einstein wertet diese regressive Wende bis etwa 1933 bzw. bis zur „Fabrikation der Fiktionen“ keineswegs als dekadent, auch wenn er im Prinzip seit seiner Frühzeit weiß: „Das Primitive kann Beginn oder Verfall einer Kunst bezeichnen [...].“ (W 2, 63) Ein Nachlaßtext (aus Paris) lautet ganz ähnlich: „Wir bezeichnen oft kulturen als „primitiv“, wobei man übersieht oder vernachlässigt ob solche primitiv[en] geschichtlich positiv oder negativ, d.h. als sich entwickelnde oder verfallende zivilisationen zu werten sind.“ (EÄ, 66) Einstein bejaht noch 1931/32 diese Negativität der Avantgarde mit folgenden Worten:

> Man scheue sich doch nicht festzustellen, daß vielleicht für Europa eine Epoche der Primitivierung, ja selbst der Barbarei, begonnen hat. [...] Der Ästhet sammelt Negerplastiken oder Chinabronzen, während der Afrikaner oder Chinese seine Überlieferung zerbricht, die ihn in überalterte soziale Zustände und Mythen zurückzwänge. Man [...] gewöhne sich daran, daß vorübergehend [Intervall!] kunstlose Zeiten möglich und notwendig sind. (W 3, 209f.)

„Kunstlos“ meint freilich das Außerästhetische nur im Sinne des eingespielten Kanons, auch der frühen Avantgarde. Während Einstein noch 1932 Picassos Technik der Entstandardisierung (s. W 3, 154) preist, so erhebt er ein Jahr später, ja schon im Augenblick des Picasso-Lobes Fernand Légers Kunst der „sozialen Bindung“ und des „Standards“ zum Vorbild. Léger stehe auch „der jungen

---

[1557] Drieu La Rochelle: zit. ebd., S. 231.

[1558] Bloch: Das Prinzip Hoffnung, S. 1108.

[1559] Vgl. Ziolkowski: Der Hunger nach dem Mythos u. Schumacher: Mythisierende Tendenzen in der Literatur 1918-1933.

romantischen Generation entgegen“ (K 3, 112), heißt es schon 1931 in der Kunstgeschichte. Sein Vorrang profiliert sich – ex negativo, wie schon gesagt – wenig später. Daß Einstein – und die Avantgarde – das Soziale, sprich: Kollektive, als außerästhetisch angesehen hatten, daß also dessen Berücksichtigung „kunstlose“ Zeiten heraufführt, belegt auch die merkwürdige Prädizierung Légers als regressiv: „Man findet bei Léger einen klassischen Sinn für das Typische, eine Regression zum kollektiv Gruppenhaften.“ (K 3, 114) Die Ambivalenz der regressiven Geschichtskonzeption Einsteins rührt auch daher, daß sich der geschichtliche Rhythmus selber gespalten hat: es gibt nicht mehr nur *eine* Geschichte, was Einstein im Unterschied zu zahlreichen Zeitgenossen brillant erkennt. Die zivilisatorische „Rationalisierung“ folgt ihrem gewohnten „modernen“ Takt, wie ihn Max Weber als spezifisch geartetes Phänomen der „okzidentalen Kultur“[1560] beschrieben hat; allerdings gibt es eine Kehrseite dieses Progresses, wenn man Carl Einstein glaubt: „Aller Rationalisierung der Welt steht ein ebenso bedeutender Prozeß dialektisch gegenüber, nämlich die Entsinnung der Welt.“ (EÄ, 90) Modernität und Archaik sind vermischt (s. FF, 253). Gewiß hat Einstein nach 1928 Kunst auf die „Vermehrung des Chaotischen“ (EÄ, 99) hin verpflichtet, doch ist zu fragen, ob er die Zerstörung derselben „Vernunft“ fordert, die der Marxist Georg Lukács beklagte[1561] bzw. die der Nationalsozialismus in der Tat auch praktizierte. Man vergesse dabei aber nicht, daß die nationalsozialistische Mythologie modernste Formen etwa von Industrie, Technik, Organisation, Medien usw. keineswegs ausschloss. Joseph Goebbels, nach der Machtergreifung noch ganz seinen expressionistischen Idealen zugetan,[1562] proklamiert schon in seiner Rede zur Eröffnung der Reichskulturkammer am 15. November 1933 bereits eine „stählerne Romantik“,[1563] die von den Nationalsozialisten im besonderen durch eine Motorisierungspolitik[1564] umgesetzt wird. Das Dritte Reich will demnach modern *und* romantisch sein, so daß man ihm Amerikanismus und Romantizismus zugleich vorgeworfen hat.[1565] Weder bei Einstein noch bei den Surrealisten gibt es konkrete Vorstellungen, wie eine „moderne Primitive“ hätte aussehen sollen. In seiner Einleitung zur Londoner Ausstellung „Modernism: Designing a New World 1914-1939“ weist Christopher Wilk zumal auf die ungebrochene Nachwirkung des Modernismus hin:

> We live in its legacy in material and intellectual terms; indeed, the built environment that we live in today was largely shaped by Modernism. The buildings we inhabit, the chairs we sit on, the graphic design that surrounds us have all been created by the aesthetics and ideology of Modernist design.[1566]

Es ist – gelinde gesagt – „nicht immer leicht, zwischen vernünftiger Vernunftkritik und der Propagierung allgemeiner Vernunftfeindlichkeit eine eindeutige Grenze zu ziehen“[1567], und dies gerade im Vorfeld des Faschismus. Auch Einsteins Kritik an der „reinen Vernunft“ (vgl. FF, 55)

[1560] Vgl. Weber: Die protestantische Ethik, Bd. 1, S. 9ff.

[1561] Vgl. Lukács: Die Zerstörung der Vernunft; Greven: Krise der objektiven Vernunft; Schmidt: L'irrationalisme allemand de Weimar vu par le néomarxisme.

[1562] Vgl. Goebbels: Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern, S. 77: „Wir Heutigen sind alle Expressionisten.“

[1563] Goebbels hat 1921 an der Universität Heidelberg bei Max von Waldberg über „Wilhelm Schütz als Dramatiker. Ein Beitrag zur Geschichte des Dramas der Romantischen Schule“ promoviert.

[1564] Vgl. Hrachowy: Stählerne Romantik. Goebbels wiederholt seine Auffassungen von der „stählernen Romantik“ am 17. Februar 1939 bei der Eröffnung der Berliner Automobilausstellung.

[1565] Vgl. jetzt Kiefer: Modernismus, Primitivismus, Romantik – Terminologische Probleme bei Carl Einstein und Eugene Jolas um 1930.

[1566] Wilk: Introduction: What was Modernism, in: Modernism, S. 12.

[1567] Schnädelbach: Einleitung zu: Rationalität, hg. v. dems., S. 11.

besitzt eine unliebsame Nachbarschaft. Es gibt nicht nur partielle Übereinstimmungen mit Ludwig Klages' Schrift „Der Geist als Widersacher der Seele“, etwa in dem Punkte, daß „Vernünftigung und Verbegrifflichung der Erlebnisse“ (EÄ, 70) eine „mindernde“, ja „tötliche“ Reduktion des Komplex-Wirklichen darstellen. Klages selber schreibt:

> daß Leib und Seele untrennbar zusammengehörige Pole der Lebenszelle sind, in die von außenher der Geist, einem Keil vergleichbar, sich einschiebt, mit dem Bestreben, sie untereinander zu entzweien, also den Leib zu entseelen, die Seele zu entleiben und dergestalt endlich alles ihm irgend erreichbare Leben zu ertöten.[1568]

Oswald Spengler wiederum – von Einstein später als „Stipendiat der Schwerindustrie“ (FF, 92) denunziert – vertritt dieselbe metamorphotische Geschichtskonzeption wie der surrealistische Einstein: „Ich sehe in der Weltgeschichte das Bild einer ewigen Gestaltung und Umgestaltung, eines wunderbaren Werdens und Vergehens organischer Formen.“[1569] Zwar sucht er „eine Logik der Geschichte“[1570] herauszuarbeiten; Spenglers Berufung auf Goethe hat dabei freilich nur Legitimationsfunktion, denn Goethe stellte sehr wohl die Gesetzmäßigkeit der Natur gegen den Irrationalismus der Geschichte. Gegen die Aufweichung aller kategorialen Unterschiede bei Spengler hat Einstein freilich schon 1921 polemisiert:

> on nous dota d'une bedonnante compilation historique sous le titre de „La décadence de l'Occident“. Jadis on lançait des plaidoyers enflammés en faveur de l'évolution; aujourd'hui on pratique la dégénérescence; ce fut un accouchement posthume du bel esprit scientifique. L'auteur entretient le dilettantisme de son lecteur à coup de comparaisons et d'analogies historiques. Les faits y sont si bien laissés dans le vague – ce que nous appelons volontiers de la spiritualisation – qu'ils se plient facilement à toutes les métaphores. L'auteur appelle morphologie de l'histoire cet amas de comparaisons prolixes, qui me rappelle les compositions des forts en thème. Les notions générales n'ont toujours pas perdu leur influence calmante étant toujours plus vagues que les notions particulières.[1571]

Einstein macht für den Erfolg Spenglers die geistige Situation nach dem Krieg verantwortlich:

> Les véritables causes de ces succès ronflent sous les draps de la situation politique. L'esprit qu'on aurait mis dans ces livres en aurait infailliblement compromis le succès. Nous appelons esprit, une espèce de mixture à pudding, mollasse, un lieu commun qui ne se contrôle pas. Après la défaite il est flatteur de penser que la faillite du pays signifie la fin du monde entier; une politique d'imbéciles ayant fâcheusement compromis le présent, il est particulièrement doux de s'étendre sur les vedas et le tâoisme.[1572]

Bei Heidegger, der sich in seiner Vorlesung über „Grundbegriffe der Metaphysik“ des Wintersemesters 1929/30 auf Autoren wie Spengler und Klages bezieht, finden sich allerdings Äußerungen, wie sie auch bei Einstein stehen könnten, wenn er z. B. „den Heroismus des verwegenen Daseins gegen die verachtete Normalität der bürgerlichen Misere“[1573] beschwört: „Das Geheimnis fehlt in unserem Dasein, und damit bleibt der innere Schrecken aus, den jedes Geheimnis bei sich trägt und der dem Dasein seine Größe gibt.“[1574] Gewiß kennt der Wahlpariser Einstein „Heidecker“ – wie

---

[1568] Klages: Der Geist als Widersacher der Seele, S. 7.

[1569] Spengler: Der Untergang des Abendlandes, S. 29; vgl. Koktanek: Oswald Spengler in unserer Zeit [Nachwort], S. 1267 mit Hinweis auf Analogien zum Surrealismus.

[1570] Ebd., S. 3.

[1571] Einstein: De l'Allemagne, in: Action, Nr. 9 (1921), o. S., abgedr. in: Obliques 1981, S. 235-237; dt. W 2, 200f.

[1572] Ebd.

[1573] Habermas: Heidegger – Werk und Weltanschauung, in: Farías: Heidegger und der Nationalsozialismus, S. 19; vgl. Ott: Martin Heidegger, S. 146ff.

[1574] Heidegger: zit. n.: Habermas: ebd.

er noch Anfang oder Mitte 1932 an Ewald Wasmuth schreibt (DLA) – nicht oder kaum, und erst nach dessen Belehrung stellt er am 24. September 1932 fest:

> was Sie mir von Heidegger schreiben, überrascht mich nicht, nachdem ich in sein leeres wesen vom grunde hinein geschaut habe. schon bei Husserl fand ich die problemstellung unoriginal, für mich bedeutet das lediglich terminologische spielerei; zumal ich die wesenschau bei Husserl überhaupt nicht versucht finde. ich habe den eindruck, daß er mit der ausschaltung des empirism lediglich eine sprachliche sofistik betreibt. es fehlen ihm zu solchem unterfangen eben gänzlich die dazu notwendigen metafysischen kräfte. (DLA)

Auch zu der Aussage Alfred Rosenbergs, es werde „einmal eine Zeit kommen, in der die Völker ihre großen Träumer als die größten Tatsachenmenschen verehren werden“[1575], finden sich zahlreiche Analogien im Einsteinschen Idiolekt. Wie Dougald McMillan behauptet, vertrat Einstein in Diskussionen mit Eugene Jolas, dem Herausgeber von „Transition“, auch die Position Max Schelers:

> This is clearly a call for a return to metaphysics, but as Scheler saw it, an important part of the way back to metaphysics was through a better understanding of man – metaphysics thus became „meta-anthropology“.[1576]

Leider hat McMillan keine direkten Belege für seine nicht uninteressante – weil nicht problemlose[1577] – These gegeben; vermutlich gehen sie auf Äußerungen von Jolas zurück. McMillans These ist daher allenfalls anhand von mehr oder weniger stringenten Analogien zwischen dem Werk Einsteins und dem Schelers zu belegen. Mit großer Wahrscheinlichkeit bot dessen 1926 in der „Neuen Rundschau“, 1929 als Separatdruck in der „Neuen Schweizer Rundschau“ sowie im selben Jahr in der Aufsatzsammlung „Philosophische Weltanschauung“ erschienene Studie „Mensch und Geschichte“[1578] einige Anhaltspunkte für eine eventuelle Einstein-Rezeption. Die Mehrfachpublikation spricht für die Bekanntheit der Schelerschen Schrift, zudem hat Einstein selber 1928 in dem oben genannten schweizer Journal veröffentlicht (W 2, 376ff.). Scheler greift überdies auf Gedanken zurück, die er 1927 in der Abhandlung „Die Stellung des Menschen im Kosmos“ – dies auch ein Titel, der den Einstein der späten zwanziger Jahre interessiert haben könnte – schon skizziert hatte. Er untersucht die Frage, „warum wir heute so viele und so ganz verschiedene Geschichtsauffassungen und Soziologien in erbittertem Kampfe miteinander liegen sehen“[1579] – wiederum ein Thema, das Einstein von seiner Frühzeit her beschäftigte. Scheler unterscheidet nun „fünf Grundideen“, die – ihm zufolge – für die zeitgenössische Diskursverwirrung[1580] verantwortlich seien. Keines weiteren Kommentars bedürfen die ersten drei, die auch Scheler als bekannt voraussetzt. Es handelt sich um die „Idee des religiösen Glaubens“[1581], die des griechischen „homo sapiens“[1582], und als dritte „Ideologie des Menschen, die unter uns herrschend ist“[1583], nennt Scheler die positivistische bzw. pragmatische „Lehre“. Die als letzte genannte Idee ist ebenfalls stichwortartig zu resümieren: sie geht auf Nietzsches Begriff des Übermenschen zurück und findet Scheler zufolge ihre „philosophisch strengste und reinste

---

[1575] Rosenberg: Der Mythus des 20. Jahrhunderts, S. 453.

[1576] McMillan: Transition, S. 54.

[1577] Immerhin war Scheler kein progressiver Autor; vgl. auch ders.: Der Genius des Krieges und der deutsche Krieg.

[1578] Vgl. Frings: Nachwort zu: Max Scheler: Späte Schriften, S. 346ff.

[1579] Scheler: Mensch und Geschichte, in: Späte Schriften, S. 123.

[1580] Vgl. ders.: Die Stellung des Menschen im Kosmos, in: Späte Schriften, S. 11.

[1581] Ders.: Mensch und Geschichte, in: Späte Schriften, S. 124.

[1582] Ebd., S. 125.

[1583] Ebd., S. 129.

Durchführung“[1584] in der Ethik Nicolai Hartmanns. Die vierte Konzeption beschreibt eher, denn benennt Scheler als „Panromantik“[1585] oder auch als „dionysischen Pessimismus“, ja als „Dionysismus“[1586]. Und hier scheint in der Tat ein Berührungspunkt mit Einsteins Surrealismus-Theorie vorzuliegen.

Nicht nur ließen sich die oben aufgezeigten Parallelen weiter verfolgen, sondern sie ließen sich auch durch Kontrastbeispiele falsifizieren. Man wird es in der Tast für undenkbar halten, Einstein in eine Reihe mit Klages, Spengler, Rosenberg, Heidegger – um nur sie zu nennen – zu stellen; und doch: die Paradoxie der frühen Avantgarde, die Ästhetizismus und Aktivismus mit Nationalismus verband, scheint Ende der zwanziger Jahre aufgelöst in eine allgemeine ideologische Ambivalenz. So gibt es starke Homologien nicht nur des Einsteinschen Diskurses mit neokonservativen Strömungen im Bereich der Erkenntnis-, Subjekts- und Geschichtskritik zum einen, der Bindungs- und Schicksalssuche zum anderen. Die unübersehbaren Unterschiede lassen sich gewiß durch interpretatorische Strategien fixieren, die Texte sind desambiguisierbar. Weder Einstein noch Benn wären als völkische Literaten willkommen gewesen, und Benn war es auch niemals. Die Intertexttheorie – auch eine Sprachtheorie der Zeitgenossenschaft – hat indes mitnichten schon das kritische Rüstzeug, post-individualistische Wertungen vorzunehmen. Der Sachverhalt ist jedoch gerade in diesem Jahrhundert – der Moderne – interessant genug, daß man selbst methodologisch ungeschützt vorgehen sollte. Gérard Raulet etwa schreibt in der Einleitung zu einem Kolloquium über die zwanziger Jahre:

> L’étude de la culture de Weimar incite [...] à questionner la modernité comme une crise théorique de cette modernité rationelle dont Max Weber a fait la theorie et contre laquelle la post-modernité elle aussi proteste.[1587]

Bevor ich diesen Fragen im Einzelfall „Einstein“ weiter nachgehe, soll der Begriff „romantische Generation“ weiter untersucht werden. Seine Identifizierung – wie auch das Register der dritten Auflage nahelegt (vgl. K 3, 656) – mit „Surrealismus“ scheint berechtigt, doch – war Einstein gar selber „Surrealist“? Natürlich ist diese Frage so nicht zu beantworten; sie ist überhaupt falsch gestellt. Daß man sie jedoch bislang nicht stellte[1588], hat die Avantgarde-Forschung blockiert. Liliane Meffres erster Annäherungsversuch ist nicht entschieden genug: Einstein gehöre schon von seinem Alter her nicht zu der Generation der Surrealisten, teile aber darüber hinaus auch nicht ihre Ansichten[1589]. Wenn man indes als surrealistischen Diskurs nicht nur die Verlautbarungen der Breton-Gruppe wertet, dann war Einstein gewiß Surrealist, so wie er Décadent, Expressionist, Dadaist und Kubist gewesen war – es gibt ja nicht nur französische Surrealisten: man denke in Deutschland etwa an Franz Kafka[1590]; auf Benn und Paul Klee komme ich zurück. Allerdings faßt Einsteins Surrealismus-Begriff weit mehr, als es der französische Terminus tut[1591].

[1584] Ebd., S. 141.

[1585] Ebd., S. 137; vgl. ders.: Die Stellung des Menschen im Kosmos, in: Späte Schriften, S. 65.

[1586] Ebd., S. 139 u. 140.

[1587] Raulet: Pour une archéologie de la post-modernité, Einleitung zu: Weimar ou l’explosion de la modernité, hg. v. dems., S. 19.

[1588] Vgl. Barck: Motifs d’une polémique en palimpseste contre le surréalisme, der die produktive und affirmative Teilhabe Einsteins am surrealistischen Diskurs zwischen 1928 und 1933 überspringt – aber auch die „Fabrikation der Fiktionen“ vermag nicht restlos den Diskurs zu zerbrechen.

[1589] Meffre: Einstein in Frankreich, S. 53.

[1590] Kafkas Erzählung „Die Verwandlung“ (1915; in: Sämtliche Erzählungen, hg. v. Raabe, S. 56-99) wurde erst 1928 als „La Métamorphose“ von Vialatte ins Französische übertragen (vgl. Kafka-Handbuch, hg. v.

Ich trage zunächst einige Fakten zusammen. Nico Rost bezeugt, daß Einstein die ersten Hefte der „Révolution surréaliste" (ab Dezember 1924) zur Kenntnis genommen hat[1592] und höchstwahrscheinlich auch das erste „Manifeste du surréalisme" (separat ebenfalls November 1924), „zitiert" er dieses doch mit einer – bei seiner Autorschaft verblüffenden Einfühlung in der André Masson-Studie von 1928: „C'est avec une grande timidité que nous commençons d'apprécier l'imaginatif comme une dominante." (W 3, 480) Breton hatte in seinem Manifest geschrieben:

> C'est par le plus grand hazard, en apparence, qu'a été récemment rendue à la lumière une partie du monde intellectuel, et à mon sens de beaucoup la plus importante, dont on affectait de ne plus se soucier. [...] L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits.[1593]

Die Analogie vor allem des letzten Breton-Satzes mit Einsteins Äußerung ist auffallend, überhaupt die diskursive Präsentation der beiden Textpartikel: Abtönung des historischen Beginns („timidité" – „peut-être") und gleichwohl zentrale Position der Imagination („dominante" – „partie [...] la plus importante", inhaltlich wieder aufgenommen durch „reprendre ses droits"). Ich hatte bereits darauf hingewiesen, daß die oben zitierte Betroffenheitsformel im kunsttheoretischen Bereich bei Einstein nur zweimal noch auftaucht, ihre Signifikanz daher gar nicht überschätzt werden kann. In der „Negerplastik" etwa klang es so: „Eine fast unbeschreibbare Erregung bemächtigt sich des Überlegenden [...]." (W 1, 254) Ich stelle nicht in Abrede, daß Einstein stets von einem gewissen furor poeticus getrieben schreibt, daß auch und gerade seine politischen Stellungnahmen leidenschaftlich sind, kein Zufall scheint uns indessen der in Frage stehende rhetorisch/biographische Parallelismus und ebensowenig zufällig, daß die „surrealistische" Erregung mit „surrealistischen" Emotionen verknüpft und verbalisiert wird: „timidité" und wenig später „crainte" (W 3, 480). Es gibt wohlgemerkt kein deutsches Original zu diesem auf Französisch publizierten Text; man darf mit „timidité" daher wohl nicht „Schüchternheit" oder „Zaghaftigkeit" assoziieren (wie der Übersetzer in W 3), sondern muß den Ausdruck eher ins Zentrum des Wortfelds „Angst" rücken. Auf andere ebenfalls dem Surrealismus zugehörige Gefühlsausdrücke oder Perzeptionsformen, wie etwa „imagination", „hallucination", „vision" usw. komme ich zurück. Ich deute hier lediglich schon an, daß Einsteins surrealistische Phase keine ephemere und oberflächliche Annäherung war, sondern daß er eine geschlossene Isotopie von der persönlichen Lebensdynamik bis zur geschichtsphilosophischen Konzeption (Romantik) aufbaut: ein wohl noch geschlossenerer Diskursblock als zuvor der kubistische. Zwar kann die Einsteinsche Kunstgeschichte von 1926 als kubistisches Manifest gewertet werden, sie ist aber inhaltlich nur zum Teil ein Buch über Kubismus. Wohl weil er fühlte, daß der Verwissenschaftlichungsprozeß noch nicht abgeschlossen war, wertet Einstein seine Kunstgeschichte – wie „Bebuquin" auch – bloß als „Vorspiel". Wie so viele Projekte hat er indessen die am 26. April 1926 gegenüber Kahnweiler erwähnte Monographie mit dem Titel „Kubismus" (EKC, 156) nicht verwirklicht. Sein „braquebuch", das – wie er 1932 an Ewald Wasmuth schreibt – „natürlich kein buch über braque" (DLA) ist, stellt hingegen seine surrealistische Ästhetik monographisch dar[1594]. Sein ursprünglicher Titel lautete – wiederum nach einem Brief an Wasmuth von 15. Februar 1932 – „Réflexions" (DLA), und man kann nur vermuten, daß der sich wohl schon in finanzieller Bedrängnis

Binder, Bd. 2, S. 681ff.); Goth bezeichnet partielle Übereinstimmungen zwischen Kafkas Werk und dem Surrealismus daher als reines „Konkordanzphänomen" (Der Surrealismus und Franz Kafka, S. 248); vgl. auch Meffre: Carl Einstein in Frankreich, S. 53.

1591 Vgl. jetzt Kiefer: Carl Einsteins „Surrealismus" – „Wort von verkrachtem Idealismus übersonnt".

1592 Vgl. Rost: zit. n.: Penkert: Carl Einstein, S. 95.

1593 Breton: Manifestes du surréalisme, S. 19.

1594 Vgl. Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, S. 521.

befindende Verleger – der dann auch tatsächlich „verkracht“ (DLA) ist, so Einstein an Wasmuth, am 14. Januar 1935 – den etwas farblosen Titel ablehnte. „Georges Braque“ mag nach der allmählich gesicherten internationalen Anerkennung des Künstlers (Braque) zugkräftiger erschienen sein. Vielleicht fühlte sich auch Einstein gegenüber dem Freund verpflichtet, denn ein Brief an Kahnweiler belegt, daß er schon 1922 ein „Buch über Braque“ plante, das indessen ganz anders ausgefallen wäre als das 1931/32 realisierte und 1934 veröffentlichte. Als Arbeitstitel gibt Einstein 1922 an: „ungefähr ‘recherche pure de l’espace par un peintre’“ (EKC, 130).

Diese Titel- und Gattungsanalysen können und sollen in kurzem belegen, daß Einsteins Surrealismus-Theorie innerhalb von etwa fünf bis sieben Jahren zu einer Geschlossenheit und Konsistenz heranreift, wie sie die peu à peu aufgebaute Kubismus-Theorie nur virtuell besaß. Einsteins „Weg zum Kubismus“ von einigen Vorstudien zur „neueren französischen Malerei“ 1912 (W 1, 117ff.) über die „Negerplastik“ 1915 (W 1, 245ff.) bis hin zur „Kunst des 20. Jahrhunderts“ 1926 war infolge von Weltkrieg und Revolution ohne Zweifel „beschwerlich“, um einen Euphemismus zu gebrauchen. Die Kunstgeschichte selber blieb 1926 nicht stehen. Eine Erweiterung der surrealistischen Ästhetik Einsteins nach 1931/32 zu einer globalen sozio-kulturellen Theorie bzw. zu einer umfassenden Kulturgeschichte – von der umfangreichen Vorstudien vorliegen – wurde durch die politischen Ereignisse nach 1933 verhindert, die Einstein freilich auch zu einer partiellen Revision seines Ansatzes veranlaßten; doch davon später. Es muß einmal gesagt werden, daß mit „Georges Braque“ 1934 eine der bedeutendsten Kunstschriften des 20. Jahrhunderts vorliegt – neben der „Negerplastik“ und einigen hervorragenden Kapiteln der „Kunst des 20. Jahrhunderts“, und diese These scheint nur deshalb so kühn, weil die späteren Einstein-Texte bislang noch kaum im Zusammenhang – „Georges Braque“, „BEB II“, „Die Fabrikation der Fiktionen“, die kunst- und kulturgeschichtlichen Entwürfe – gewürdigt wurden[1595]. Einstein wundert sich selber über die Gleichzeitigkeit seiner verschiedenen Interessen. An Vincenc Kramář schreibt er im März 1936 – eine höchst bedeutsame Aussage: „jetzt habe ich drei komische bücher in arbeit: eine kritik und sociologie der moderne. dann eine kunstgeschichte in einem band, und noch anderes.“[1596] Auf jeden Fall ist unter diesen teils kritischen, teils historischen, teils wohl auch literarischen Projekten die „Fabrikation der Fiktionen“ deutlich erkennbar.

Man könne nun einwenden, daß Einsteins Annäherung an den Surrealismus eben doch zaghaft vollzogen worden sei: angesichts der Zeitspanne von vier Jahren zwischen dem ersten surrealistischen Manifest und seinem ersten manifesten Bekenntnis. Zudem hatte Bretons Elaborat ja auch eine Vorgeschichte, die bis zur gemeinschaftlichen Komposition der „Champs magnétiques“ durch André Breton und Philippe Soupault 1919 zurückreicht. Über die „apprentissage dadaiste“ und andere Quellen des Surrealismus sind wir heute bestens informiert[1597], was für Carl Einstein freilich nicht behauptet werden kann.[1598] Daß die Kommunikation mit Tristan Tzara, der aus der Entstehungsgeschichte den Surrealismus nicht wegzudenken ist, nur in geringem Maße glückte, wurde

[1595] Vgl. Ebel: Engagement und Kritik u. Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit der Kunst; jetzt auch Berning: Carl Einstein und das neue Sehen.

[1596] Einstein an Kramář, in: Vincenc Kramář – un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague, hg. v. Claverie, S. 323.

[1597] Vgl. Durozoi u. Lecherbonnier: Le surréalisme, S. 28; Chénier-Gendron: Le surréalisme; Sanouillet: Dada à Paris.

[1598] Wie ein Breton gewidmetes Exemplar der zweiten Auflage der „Negerplastik“ – mit Widmung – bezeugt, scheint Einstein durchaus Kontakt – allerdings einen unerwiderten – mit den Surrealisten gesucht zu haben (s. http://andrebreton.fr/fr/item/?GCOI=56600100586090); vgl. Kiefer: Carl Einsteins „Surrealismus“ – „Wort von verkrachtem Idealismus übersonnt“.

oben schon gezeigt. In der Tat dürfte Einstein zwischen 1924 und 1926 intensiv, ja fast ausschließlich an seiner Kunstgeschichte gearbeitet haben, und sie ist auch – wie nachzuweisen war – auf dem Fundament des Kubismus errichtet und zu Ende geführt worden, obwohl sich Einstein schon Ende 1923 einer neuen Dimension öffnet: der Psychologie, genauer der Freudschen Psychoanalyse. Am 10. November dieses Jahres schreibt er nämlich an Ewald Wasmuth: „lange bin ich dem Psychologischen ausgewichen; eine Art Flucht. Dann aber das Mißtrauen gegen die Interpretation." (AWE, 60) – „Interpretation" steht hier noch in Opposition zum „unvermischten plastischen Sehen" (W 1, 254) der frühen Kubismus-Theorie. Einsteins Studie „Gravures d'Hercules Seghers" (W 3, 39ff.) ist Sabine Ebel zufolge erstes Experimentierfeld psychoanalytischer Interpretation[1599].

Zwar scheint Einstein zwischen 1926 und 1928 wenig Einschlägiges zu publizieren, allerdings revidiert er das Picasso-Kapitel seiner Kunstgeschichte, beschäftigt sich eingehend mit André Masson und Paul Klee und – vor allem – schreibt auch 1927 eine Rezension zu Gottfried Benns „Gesammelten Gedichten". In diesen sind ihm nicht nur die „Meer- und Wandersagen"[1600] (entstanden bis November 1925) gewidmet, sondern das letzte Gedicht nennt sich auch – Einstein nah – „Regressiv":

> am Horizont die Schleierfähre,
> stygische Blüten, Schlaf und Mohn,
> die Träne wühlt sich in die Meere –
> dir – thalassale Regression.[1601]

Diese noch genauer zu beschreibenden Unternehmungen sind Indiz eines „fliegenden Wechsels" aus dem kubistischen in den surrealistischen Diskurs. Kaum sedimentiert das kunstgeschichtliche Wissen, wird es auch schon von einer neuen avantgardistischen Strömung unterminiert. Carl Einstein rückt noch näher an das surrealistische Wendejahr 1924 heran, wenn man im Spektrum der europäischen Schriftsteller – kaum der Künstler – des „Europa-Almanachs" eindeutig dem Surrealismus zugehörende Namen entdeckt: Philippe Soupault (EA, 188) und Benjamin Péret (EA, 12, 207ff.) vor allem aber auch Joseph Delteil (EA, 12, 207ff.) und andere, deren Zuordnung problematischer ist, z.B. Jacques Baron (EA, 223), Jean Cocteau (EA, 141), Roger Vitrac (EA, 212ff.). Auch Paul Reverdy ist mehrfach vertreten (EA, 79, 181, 262), den man teils als Surrealisten wertet, teils als einen der wenigen, aber exemplarischen „kubistischen" Schriftsteller[1602] sieht. Den deutschen Rezensenten des „Europa-Almanachs"[1603] ist dieser doch beachtliche surrealistische Anteil gar nicht aufgefallen, wohl weil auch ihnen der zutreffende „Epochen"-Begriff fehlte, und wenn Namen genannt wurden, so eben nicht die der Surrealisten. Der „Europa-Almanach" scheint überhaupt wenig Anklang gefunden zu haben, denn ein gegenüber Wasmuth angekündigter zweiter Band erschien nicht. Trotz einer momentanen deutsch-französischen Annäherung[1604] war die Zeit nicht reif für Europa. Ein gewisser Otto Schüttler schreibt 1926 im völkischen „Bartels-Bund", seine Ignoranz aggressiv verbergend: „Der Inhalt [des „Europa-Almanachs"] ist ein so blödes Gewürfel von Kubismus, Expressionismus und anderen noch schlimmeren Ismus [sic], daß man am besten nicht darauf eingeht." (zit. EA, 293) Im übrigen gerät der Surrealismus auch Adolf Hitler bei all seinen Haßtiraden auf die moderne Kunst

---

[1599] Vgl. Ebel: Engagement und Kritik, S. 153f.

[1600] Vgl. Schuster: Anm. zu: Benn: Meer- und Wandersagen, in: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 376, Anm. 62.

[1601] Benn: Regressiv, in: ebd., S. 126.

[1602] Vgl. Dirschel: Wirklichkeit und Kunstwirklichkeit, S. 447f.; Kahnweiler: Juan Gris, S. 186; Bense: Theorie kubistischer Texte; Schmitt-von Mühlenfels: Zur Einwirkung des Kubismus auf die französische und nordamerikanische Literatur.

[1603] Vgl. Der „Europa Almanach" im Spiegel der zeitgenössischen Presse, in: EA (Nachdr. 1984), S. 290ff.

[1604] Vgl. Poidevin u. Bariéty: Frankreich und Deutschland, S. 293ff.

nicht in den Blick: „Das ganze Kunst- und Kulturgestotter von Kubisten, Futuristen und Dadaisten ist weder rassisch begründet noch völkisch erträglich [...]“[1605], verkündet er auf dem Nürnberger Parteitag 1934. Paul Klee, über dessen Surrealismus-Nähe später noch zu handeln ist, galt als Expressionist, vielleicht auch zusammen mit Max Ernst als Dadaist. Von diesem wurden zwei Gemälde in der Ausstellung über „Entartete Kunst“[1606] gezeigt, von Klee 15.

Man hat bislang kaum beachtet, daß Carl Einstein den Surrealismus auch aus der Perspektive zweier deutscher Künstler sieht. Ich habe sie schon genannt: Paul Klee und Gottfried Benn. Als Anzeichen für Einsteins Neuorientierung erscheint nicht nur, daß Sigmund Freud in den letzten Kapiteln der Kunstgeschichte erwähnt wird (K 1, 149, 155; vgl. W 2, 334, 338) – in den späteren Auflagen rückt er ins Zentrum (K 3, 118 u.ö.) – und daß Einstein an relativ ungeeignetem Objekt – George Grosz – mit den neuen Termini experimentiert, etwa dem Begriff der „romantischen Groteske“ (K 1, 152) oder eines „halluzinativen Sturms“ (W 2, 335) im Groszschen Frühwerk. Während man allenfalls eine Beziehung des Surrealismus zu Franz Kafka konstruieren mochte[1607], es aber schon eine entsprechende Untersuchung zu Gottfried Benn nicht gibt, war Paul Klee seit 1924 von den Surrealisten anerkannt. André Breton zitiert ihn schon im ersten Manifest[1608], und Klee findet auch weiterhin enthusiastische Zustimmung. Es ist nicht klar, seit wann Einstein Klee genau kannte – den „Märchenknaben Klee“ (DLA) würdigt er schon im Briefwechsel mit Tony Simon-Wolfskehl 1921 – oder schon aus der Zeit des „Blauen Reiter“ – beide figurierten als Vorbild bei Hugo Balls neuem „Künstlertheater“[1609]. Jedenfalls stehen beide in freundschaftlicher Beziehung, was eine Einladung Klees zur Mitarbeit am „Europa-Almanach“ durch den Herausgeber bezeugt (undatiert, Mitte 1924):

> Mein lieber Klee, man hat lange nichts mehr von einander gehört. man wird eben immer borstiger und eingekehrter. Da macht Kiepenheuer ein Jahrbuch – Westheim und ich geben heraus. Da darf Klee nicht fehlen. (PKS)

Klee befindet sich vermutlich auf seiner Sommerreise nach Sizilien, denn erst nach einer erneuten (wiederum undatierten) Anfrage Einsteins kommt am 20. Oktober 1924 ein Kontakt zustande. Klee hatte Einstein wohl eine Karte (aus Sizilien?) geschickt. Es folgt ein weiterer kurzer Geschäftsbrief am 1. Dezember 1924. Klee liefert in der Tat drei Aquarelle für den „Europa-Almanach“ (EA, 177, 234, 268), wenn auch nicht die erwünschten Federzeichnungen. Weder das im ersten Schreiben evozierte „Kleebuch“ noch die Publikation der oben genannten Graphik kommt zustande, noch spätere Projekte für „Documents“ oder „Transition“. Der Verlag „Die Schmiede“ (Berlin), dessen Briefbogen Einstein Dezember 1924 benutzt, ist im übrigen derselbe, der auch im Mai 1927 Gottfried Benns „Gesammelte Gedichte“ herausbringt. Die konstante Hochschätzung Paul Klees zeigt sich darin,[1610] daß Einstein das Klee-Kapitel in der „Kunst des 20. Jahrhunderts“ 1928 kaum verändert – sehr im Unterschied zur stark variierenden Darstellung Picassos. Während sich dieser durch seine „proteischen“ und „scheinbar sprunghaften Wandlungen“ (K 2, 71) bzw. durch seinen Stilpluralismus (vgl. K 2, 76, 85)

[1605] Hitler: Eröffnungsrede zur „Zweiten Großen Deutschen Kunstausstellung“, zit. n.: von Lüttichau: „Deutsche Kunst“ und „Entartete Kunst“, S. 106; vgl. S. 118, Anm. 94.

[1606] Vgl. Dokumentation, bearb. v. von Lüttichau, in: Die „Kunststadt“ München 1937 [Katalog], hg. v. Schuster, S. 120ff.

[1607] Vgl. Kiefer: Subjekt/Objekt – Semiotische Probleme in der Ästhetik Carl Einstein, S. 305, Anm. 95 u. McMillan: Transition, S. 96f.

[1608] Vgl. Breton: Manifestes du surréalisme, S. 40 u. Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, hg. v. Biro u. Passeron, S. 232f.

[1609] Ball: Die Flucht aus der Zeit, S. 13.

[1610] Vgl. Haxthausen: „Die erheblichste Persönlichkeit unter den deutschen Künstlern: Einstein über Klee.

auf den Surrealismus – gleichsam rasant – zubewegt, so daß Einstein seine kubistische Leitfigur in der zweiten Auflage uminterpretieren muß (hätte er ohne kubistisches Paradigma überhaupt eine Kunstgeschichte schreiben können?), erkennt er Paul Klee von Anfang an als der „Romantischen Schule“[1611] – um den Begriff Heinrich Heines hier anzuziehen – zugehörig. Picasso wird niemals als „Romantiker“ bezeichnet, Klee dagegen erscheint Einstein schon 1926 als „besonderer Fall des Romantischen“ (K 1, 143). Diese Zugehörigkeit wird 1928 und 1931 weiter fixiert und vertieft, so daß man fast von zwei Polen der Einstein’schen Ästhetik sprechen kann, die nicht zur Deckung gebracht werden können.[1612] Die surrealistischen Codewörter wie „Halluzination“ (K 1, 140; K 2, 69ff.) oder „Technik des Traums“ bzw. Wachtraums (K 1, 141; vgl. K 2, 70f.) werden gleichwohl auf beide Künstler angewandt – mit dem Unterschied, daß sie sich bei Klee schon in der ersten Auflage finden, bei Picasso erst in der zweiten. Man kann diesen Diskurswandel auf der einen Seite und die inhaltliche Konstanz auf der anderen Seite als rhetorische Konstellation interpretieren: Die „Kunst des 20. Jahrhunderts“ (von 1926) als kubistisches Manifest konnte Paul Klee allenfalls als Sonderfall – zumal im Rahmen der deutschen Kunst – berücksichtigen; nachdem sich aber die kunstgeschichtliche Tendenz zur „Romantik“ verstärkte, vor allem auch durch das Gewicht Picassos selber, mußte ein deutliches Signal gesetzt werden, eben die entsprechende Neufassung des Picasso-Portraits. In der dritten Auflage kommt dann überhaupt ein eigenes Kapitel, eben „Die romantische Generation“, hinzu, in dem allerdings nur Picasso einer kurzen Bemerkung gewürdigt wird (K 3, 127). Der dritten Auflage der Kunstgeschichte geht 1929/30 ein mehrfacher Briefwechsel Einsteins und Klees voraus, in dem ersterer nachdrücklich seiner Absicht Ausdruck verleiht, Paul Klee mehr Raum in Text und Abbildung zu geben: „Das Kleekapitel muß erweitert werden und ich finde man müßte eine zeitliche Folge von Bildern und Zeichnungen geben, die den Ablauf des Werkes zeigen.“ (PKS) Tatsächlich wächst der Textumfang, der von der ersten zur zweiten Auflage fast konstant geblieben war, 1931 um das dreifache. In einem undatierten Briefentwurf Paul Klees übermittelt dieser Einstein Dank und Anerkennung für seine Darstellung in der zweiten Auflage:

> Lieber Carl Einstein!
> Ihren Aufsatz für die 2. Aufl[age der] Kunstgeschichte habe ich mit Dank erhalten und mit großer Freude gelesen. Es ist Ihnen nicht nur geglückt für heikle Erscheinungen Fundamente zu eruieren, sondern Sie haben das auch so klar und für weitere Kreise darzustellen gewußt, daß ich mir eine durchaus positive Wirkung verspreche. Von jetzt an kann ich sagen, daß es zwei Schriftsteller gibt, die meinem Œuvre vollständig gerecht werdend, die Mittel haben, ihrer Erkenntnis die adäquate Form zu geben. Welch eine Freude für mich, das beizeiten erleben zu können. (PKS)

Bezüglich der dritten Auflage fügt Klee nur folgende Bitte an, die auf gewisse Vorbehalte schließen läßt:

> Dann liegt nur noch eines am Herzen, daß der Gegensatz, in dem für Sie Kandinskys Kunst zu meinem Werk steht, in Ihren Formulierungen möglichst milde Formen annehmen möge. Gegen den Gegensatz an sich, kann ich natürlich nichts sagen, das ist sozusagen Ihr geistiges Eigentum. (PKS)

Einstein schickt Paul Klee am 12. Mai 1931 einen Durchschlag seines neu konzipierten Kapitels zu und gibt – so auch am 22. Mai – seinem Verlangen Ausdruck, „zu hören, in welchem Maße unsere Ansichten sich decken“ (PKS). Entsprechende Dokumente sind aber offenbar nicht erhalten. Allerdings äußert sich Klee in zwei Briefen gegenüber seiner Frau uneingeschränkt positiv:

1611 Vgl. Heine: Die Romantische Schule, in: Sämtliche Schriften, Bd. 3, S. 358ff.

1612 Vgl. Hopfengart: „Der Maler von heute“ – Paul Klee im Dialog mit PabloPicasso.

> Ebenso schwer, wie die Luft kalt, ist das dicke Buch von Carl Einstein [...]. Ein außerordentlich gutes Buch, wenn auch die meisten Betroffenen das nicht zugeben werden und von mir sagen, ich habe gut reden. Aber so einfach ist mein Urteil nicht zu gewinnen.[1613]

Zwei Tage später, am 12. Februar 1932 wiederholt er sein Lob: „Gute Bildwiedergaben, scharfes aber immer geistiges Urteil, das auch die Franzosen nicht schont. Wenn es ein absolutes Urteil gäbe, so hätte ich nach Einstein eine Atlasbürde über mir."[1614] Einstein hatte insbesondere die Verwandtschaft der Kleeschen Kunstprinzipien mit den „mystischen" oder auch „metamorphorischen" „Kräften des Kindes" (K 3, 210f.) – im Unterschied zu schizophrenen Symptomen – herausgearbeitet. Klee erscheint ihm als deutscher Repräsentant des modernen Primitivismus:

> Klee gab der deutschen Kunst eine wichtige Wendung. Endlich löste man sich aus der negativen Phase der Objektzerstörung. Anscheinend mußte man, um hierzu zu gelangen, die neutrale Zone des ornamentalen, gegenstandsindifferenten Bildens durchlaufen. Mit Klee wird ein menschlich wichtiges Problem erhoben, nämlich das der Verwandlung und Neubildung der Welt durch den Menschen. Dieser gewinnt hierdurch die magische Gewalt zurück, die er lange nicht mehr anzuwenden gewagt hatte. (K 3, 211)

2.3.1.2. Dokumente der surrealistischen Wende

1928 verwirklicht Carl Einstein seine schon vier Jahre zuvor (erste Hälfte 1924) geäußerte Absicht, „nach Paris [zu] ziehen" (EKC, 149). Seine Deutschland-Klage, die seit „De l'Allemagne" 1921 (W 2, 200ff.) und „Über den Verfall der Ideen in Deutschland" (1924; CEK 1, 247ff.) nicht verstummt, formuliert er 1925 wie folgt:

> aus Deutschland will ich heraus – man macht uns hier die Nerven allzu kaput [sic]. Das ist kein Land mehr – um konzentriert zu arbeiten. Ich werde genug haben um ruhig für mich leben zu können. Am liebsten wohnte ich bei ruhigen Leuten, die mir auch ein anständiges Mittagessen abgeben; denn ich will zuhause sitzen, meine Romane zu beenden. [...] Vor allem will ich diese Deutschen vermeiden, die immer den neusten Truc von vorgestern suchen, auch die sousoffs boches [die deutschen Unteroffiziere] des Matisse. (EKC, 151)

Letzteres richtet sich vor allem gegen die Zeitschrift der Galerie Flechtheim, „Der Querschnitt". Anfang 1929 berichtet Einstein dann Ewald Wasmuth aus Paris:

> Im ganzen bin ich in Paris zufrieden; endlich bin ich aus dieser Berliner Neurasthenie und Schnoddrigkeit heraus; für Technik Naturwissenschaften eine wundervolle Stadt – für Literatur und Kunst – ein Stall fast für ohne Gäule. Die Inflation hat dort den „Geischtigen" [sic] doch das Genick gebrochen; die Leute sind servil wie die Nonnen. Kein risque, immer das kleine Geschäft. So haben die Leute die Führung des Publikums verloren und verlieren den Atem hinter diesem dreinzutraben. man versteht da nicht mehr geistige Bedürfnisse zu schaffen. Man weiß für paar hundert Mark ist jeder Literat zu haben. Eine unbewußte Käuflichkeit, und so billig. Im ganzen infolge Mangel an Idee. Von Literatur sah ich nur eine Leichenrede für Klabund [von Benn]. Hoffentlich war die Kirche hübsch. (DLA)

Diese kulturelle Emigration, die noch genauer zu untersuchen ist, führt Einstein in die Hauptstadt der surrealistischen Bewegung, Paris, und er schließt sich sogleich einer Gruppe an oder versammelt eine solche um sich, um eine der bedeutendsten – und am wenigsten bekannten – surrealistischen Zeitschriften zu gründen: „Documents" mit dem Untertitel: „Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés". James Clifford bemerkt zwar zu Recht: „In the subtitle of 'Documents' [...] the wild card

---

[1613] Klee an seine Frau Lily, 10. Februar 1932, in: Klee: Briefe an die Familie 1893-1940, Bd. 2, S. 1175.

[1614] Ebd., 12. Februar 1932, S. 1176; vgl. auch ebd., 4. Dezember 1932, S. 1205.

was ‘Ethnographie’. It denoted a radical questioning of norms [...][1615], allerdings bereitet uns auch hier zuallererst die Prädikation der Zeitschrift als „surrealistisch“ Probleme. Dawn Ades schreibt diesbezüglich:

> „Documents“ was not a surrealist magazine, nor was it para-surrealist in the manner of „Le Grand Jeu“. But, under the guidance of Georges Bataille, who later described himself as Surrealism’s „old enemy from within“, and with the collaboration of dissident surrealists like Michel Leiris and André Masson, a major part of the review presented an internal opposition to Surrealism.[1616]

Breton selbst bedenkt 1930 im „Second manifeste du surréalisme“ „Documents“ und dessen „secrétaire général“ Georges Bataille (von Einstein ist nicht die Rede) mit einer seiner bekannten Attacken: „je m’amuse d’ailleurs à penser qu’on ne peut sortir du surréalisme sans tomber sur M. Bataille.“[1617] Man sollte indessen die Selbstinterpretation der engeren, aber stets auch fluktuierenden Gruppe um André Breton nicht zur historischen Kategorie erheben; „innere Opposition“ zum Surrealismus oder die von Breton registrierte Konkurrenz, das sollte doch wohl ausreichen, um „Documents“ als surrealistische Zeitschrift zu rechtfertigen. Dawn Ades macht einige Angaben zur Gründungsgeschichte der Zeitschrift:

> Georges Wildenstein, the picture dealer and director of the „Gazette des Beaux-Arts“, founded „Documents“ probably with the idea of creating a rival to Zervos’ „Cahiers d’Art“. An editorial committee was set up, including prominent members of the Institut, museum officials, and representatives from the fields of archelogy, ethnography, music and art history. Bataille was the „secrétaire général“, and the chief animators, apart from him, were Georges-Henry Rivière, assistant director of the Museum of Ethnography at the Trocadéro (where Leiris also worked) and Carl Einstein, the outstanding writer of the time both on modern European painting and on negro art. Leiris was for a time during the second year „gérant“ (manager) of the review.[1618]

Trotz der Ades’schen Angaben ist die Gruppendynamik der „Documents“ kaum erforscht; bekannt ist auch nicht, welche Rolle der „secrétaire général“ Bataille spielte, welche Rolle das „comité de rédaction“, darunter Einstein[1619]. Zwischen der Tendenz französischer Quellen, die Zeitschrift zu einem Organ Georges Batailles zu machen und dabei – ostentativ – die bloße Namensnennung Einsteins zu verabsäumen[1620], und einer starken, ja enthusiastischen Identifizierung Einsteins mit „Documents“ – er nennt sie gegenüber Wasmuth „meine Zeitschrift“ (DLA) und er übersendet am 30. April 1929 drei Exemplare der ersten Nummer mit persönlichem Begleitschreiben an Picasso (MNP) – klafft eine Forschungslücke, die nur geduldigste Nachlaßrecherchen bei den verschiedenen Mitarbeitern schließen könnten; ein Archiv der „Documents“ existiert offenbar nicht mehr[1621]. Sabine Ebel hat hier einiges Material zusammengetragen und kann angesichts der zahlreichen deutschen Beiträger – vor allem Kunstwissenschaftler und Ethnologen – schließen, daß hier Einstein seine

---

1615 Clifford: On Ethnographic Surrealism, S. 548.

1616 Ades: Dada and Surrealism Reviewed, S. 229; vgl. Le Grand Jeu (Nachdr. 1977) u. „Le Grand Jeu“. Die Notwendigkeit der Revolte, hg. v. Bittermann.

1617 Breton: Manifestes du surréalisme, S. 145; vgl. S. 144f.

1618 Ades: Dada and Surrealism Reviewed, S. 229.

1619 Vgl. Meffre: Carl Einstein nella redazione di „Documents“.

1620 Vgl. Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, hg. v. Biro u. Passeron; Bernier: L’art et l’argent; Metraux: Rencontre avec les ethnoloques – um nur diese zu nennen; vgl. auch Meffre: Carl Einstein in Frankreich, S. 49ff.

1621 Vgl. Meffre: Georges Bataille et Carl Einstein, S. 97.

„Verbindungen" spielen ließ[1622]. Liliane Meffre zufolge beruht die internationale bzw. interdisziplinäre Bedeutung Einsteins gerade in dieser Vermittlung:

> La présence d'Einstein à „Documents" signifie également l'ouverture à l'ethnologie allemande, qui pour des raisons historiques était mal connue en France. C'est l'un des mérites notoires d'Einstein que d'avoir contribué au renouvellement de l'ethnologie française dans les années trente et surtout d'avoir jeté les premiers ponts, solides, entre l'histoire de l'art et l'ethnologie.[1623]

Ungeklärt bleibt freilich, wie Einstein schon im August 1928, also noch vor seiner Niederlassung in Paris, Gottlob Friedrich Reber eine Aufstellung des geplanten Inhalts der ersten zehn Hefte schicken konnte. Seine Hoffnung, „daß die Zeitschrift einigermaßen so wird, wie wir es dachten" (GP), hat sich aber nicht realisiert, d.h. nicht nur die Beitragsfolge änderte sich, sondern es wurden zum Teil auch – soweit erkennbar (Einstein nennt nur Arbeitstitel, aber keine Autoren) – andere Arbeiten veröffentlicht. Der Unterschied zwischen Einsteins Inhaltsübersicht und der tatsächlichen Publikation spiegelt sich in Michel Leiris' Schilderung des „caractère composite"[1624] der „Documents"-Equipe wieder, den er letztlich auch für das Scheitern des Projekts verantwortlich macht:

> Mixture proprement „impossible", en raison moins encore de la diversité des disciplines – et des indisciplines – que du disparate des hommes eux-mêmes, les uns d'esprit franchement conservateur ou tout le moins porté (tel Einstein) à faire œuvre d'historien d'art ou de critique et guère plus, alors que les autres (tel Bataille, que Rivière appuyait et que je secondai quelques mois à titre de secrétaire de rédaction, succédant à un poète, Georges Limbour, et précédant un ethnologue, Marcel Griaule), s'ingéniaient à utiliser la revue comme machine de guerre contre les idées reçues.[1625]

Das vor kurzem erst publizierte Tagebuch Michel Leiris' belegt, daß Einstein von diesem – vor allem Mai 1929 – sehr wohl in Sachen Poetik und Ästhetik rezipiert wurde: Ekstase, Narzismus, Totemismus usw. – Leiris notiert mitunter fast wörtlich Einsteinsche Äußerungen (bei gemeinsamen Abendessen „chez Einstein" mit Georges Bataille u.a.); ich gebe nur ein Beispiel:

> La poésie n'est qu'une longue lutte contre la mort (qu'on tâche de connaître, avec l'idée qu'on acquérra ainsi un moyen de la dominer). C'est en cela qu'elle se rapproche de la mystique, dont le seul but est d'acquérir étant vivant des gages tangibles d'immortalité.
> La hantise de l'absolu n'est que la hantise d'un plan où le temps n'existerait pas, de sorte que la mort y serait niée.
> On se crée un monde poétique parce que dans ce monde tout paraît intangible et non soumis à la vicissitude des corps, ce n'est pas un désir de pureté qu'on trouve, mais la peur; et même quand on croit vraiment aimer la pureté, ce n'est pas parce qu'étant intemporelle elle est plus noble, mais seulement „intemporelle" au sens strict du mot, c'est-à-dire non assujettie au temps et à la mort. Tout cela n'est que lâcheté religieuse (comme dit [Carl] Einstein).[1626]

Indessen scheint Einstein doch eine stärker kunsthistorisch oder kunsttheoretisch ausgerichtete Zeitschrift im Auge gehabt zu haben, und ohne Zweifel drückt – wie es Michel Leiris wohl richtig beobachtet und benannt hat – der „impossible" Bataille den „impossibles Documents" seinen Stempel auf: „Bien qu'il [Bataille] fût loin d'y exercer un pouvoir sans contrôle, cette revue semble [...] avoir été faite à son image [...]."[1627] Just dagegen erhebt Pierre d'Espezel recht bald Protest:

1622 Vgl. Ebel: Engagement und Kritik, S. 146.
1623 Meffre: Einstein (Carl) 1885-1940, S. 42.
1624 Leiris: De Bataille l'impossible à l'impossible „Documents", S. 692.
1625 Ebd., S. 688f.
1626 Leiris: Journal 1922-1989, S. 164; vgl. ebd., SS. 137, 140, 154, 161, 167, 202.
1627 Ebd., S. 688.

D'après ce que j'ai vu jusqu'ici, le titre que vous avez choisi pour cette revue n'est guère justifié qu'en ce sens qu'il nous donne des „Documents" sur votre état d'esprit. C'est beaucoup, mais ce n'est pas tout à fait assez. Il faut vraiment revenir à l'esprit qui nous a inspiré le premier projet de cette revue [...].[1628]

Carl Einstein gehörte zwar gewiß nicht zum konservativen Teil des Redaktionskomitees, allerdings zeigt sich wohl auch 1929/30 seine Abneigung gegen alles, was gegen die „klassischen" Kunstformen verstößt, was also nicht Tafelbild, Graphik oder Plastik war. Diese „Disziplinlosigkeit" – um Leiris' Ausdruck aufzunehmen – hatte ihn schon bei den Dadaisten oder auch den Konstruktivisten gestört. Leider bleibt diese Annahme spekulativ, da keinerlei Kommentar etwa zu den in jeder Hinsicht außergewöhnlichen Bildbeigaben zu „Documents" vorliegt, vor allem zu den Photographien von Jacques-André Boiffard[1629]. Der Eindruck eines gewissen Konservativismus Einsteins kann aber auch daher rühren, daß er nicht nur einige in seiner eigenen Werkgeschichte ältere Themen und Motive aufgreift, so z.B. im Beitrag „Absolu" für das „Dictionnaire critique", sondern daß er dabei auch historisch reflektiert. Seine „Notes sur le cubisme" (W 3, 485ff.) greifen Beispiele des analytischen Kubismus auf, die mit den neueren Arbeiten Picassos, die eine Heftnummer zuvor behandelt werden – „Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928" (W 3, 476ff.) –, kaum zu vergleichen sind. In „Absolu" kommt das religiöse Substrat Einsteins zum Vorschein, wie es schon sein Frühwerk prägte, und auch dieser Einsteinsche „Idealismus" erscheint kaum den neueren mythologischen bzw. animistischen Tendenzen assimilierbar. Den Zusammenprall dieser beiden Diskurse – oder Text-Welten, wenn man so will – beobachtet, reflektiert und – in „BEB II" – gestaltet zu haben, macht indes die Größe des späten Carl Einstein aus. In seinem oben genannten Wörterbuchartikel (für „Documents") läßt sich der Übergang des – abendländisch-traditionellen – monotheistischen Weltbilds zum neuen Primitivismus/Kollektivismus zeigen:

L'absolu a été le plus grand exploit de l'homme: c'est grâce à cet exploit qu'il a dépassé le stade mythologique. Mais c'était en même temps sa plus grande défaite, parce qu'il inventait quelque chose de plus grand que lui. L'homme meurt par l'absolu qui est en même temps son moyen de liberté. L'homme se meurt, tué par ses fétiches, dont l'existence est plus on moins située dans l'absolu. (W 3, 491f.)

Der auch von Sigmund Freud anerkannte „Fortschritt [...] zum Monotheismus"[1630] wird durch die Pluralität der evozierten Fetische rückgängig gemacht, der Fetische, die die Kategorie des Absoluten nur plus ou moins ausfüllen. Einsteins Versuch einer Definition der Moderne und sein Versuch, einen „Diskurs der Moderne" zu erfinden und zu sprechen, erweist sich als Zerreißprobe seiner intellektuellen Existenz, denn er rührt nicht nur an seine eigenen Voraussetzungen, wie die Kindheitsgeschichte BEBs aufzeigt (vgl. AWE, 13ff.), sondern auch an die der abendländischen Kultur. Ich füge noch hinzu, daß die surrealistische Perspektive von 1928 natürlich auch die Bedeutung der früheren Werke „verschiebt". Nun erst *wird* „Bebuquin" zu einer „surrealen Burleske"[1631], wie Ernst Wasmuth und Gisela Steinwachs fälschlicherweise von vornherein annehmen.

Einsteins „Absolu"-Artikel stemmt sich dem Diskurswandel nur scheinbar entgegen, denn ihm voraus geht ja schon – jedenfalls der Reihe der Zeitschriftenbeiträge nach – seine „étude ethnologique" über André Masson bzw. ein völlig anders gearteter Beitrag zum „Dictionnaire

[1628] D'Espezel an Bataille, 15. April 1929, zit. n.: Bataille: Œuvres complètes, Bd. 1, S. 616.

[1629] Vgl. Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, hg. v. Biro u. Passeron, S. 58.

[1630] Freud: Der Mann Moses und die monotheistische Religion, in: Studienausgabe, Bd. 9, S. 573.

[1631] Wasmuth: Die Dilettanten des Wunders, S. 51; vgl. Steinwachs: Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur, S. VII.

critique“: „Rossignol“ voraus; anders gesagt: die Diachronie des Wandels wäre in ein eher simultanes gleichsam tektonisches Geschiebe zu übersetzen, bei dem das Absolutheitsprinzip lediglich älteren Substraten zugehört. „Wandel“ bedeutet also eher „Verdrängung“ oder „Verschiebung“, nicht „Aufhebung“ (im dialektischen Sinne). James Clifford ist einer der wenigen, der Bedeutung und Programmatik von Einsteins Masson-Studie erkannt hat. Indem er die Frage nachgeht: „What did it mean, in 1929, to study an avant-garde painter ethnologically?“[1632], können seine Ausführungen unsere Ansicht nur bestärken, daß Einstein sehr viel stärker die Konzeption der „Documents“ prägte, als man bislang annahm oder anzunehmen bereit war. Clifford veranschlagt zwar diesbezüglich den Einfluß der französischen Ethnologie als hoch, und dem braucht auch gar nicht widersprochen zu werden. Auch Einstein hat dank entsprechender, d.h. selektiv rezipierter Fachliteratur seinen Weg zur Ethnologisierung beschritten. Originell erscheint aber seine Umsetzung in eine diskursive und interpretatorische Praxis einerseits, seine Umkehrung der fremdkulturell orientierten und interessierten Ethnologie in eine „Ethnologie du Blanc“ (zit. W 3, 569) andererseits. Einstein kommt ja schon mit einer – vergleichsweise – großen kunsthistorischen und auch ethnographischen Erfahrung zu den „Documents“, er publiziert hier mehrere einschlägige Arbeiten (W 3, 472ff.), und er verfolgt auch nach dem Scheitern der Zeitschrift ethnologische Pläne.

Mit der Herauskunft der modernen Avantgarden – und anderer kookkurrierender Diskurse – entsteht Paul Bouissac zufolge auch eine Diskurswissenschaft, die das Funktionieren aller Diskurse thematisiert, d.h. dieses zu ihrem zentralen Untersuchungsgegenstand macht: die Semiotik. Bezüglich ihrer Genealogie wendet sich Bouissac energisch gegen die „golden legend“[1633] einer alleinigen „Vaterschaft“ Ferdinand de Saussures (Charles Sanders Peirce wurde erst in den dreißiger Jahren bekannt). Der von Thomas G. Winner gebrauchte Begriff „interstimulation“[1634] eignet sich hervorragend, um die an sich bekannten Querverbindungen von Avantgarde und Formalismus bzw. Strukturalismus zu beschreiben[1635]; allerdings weist Bouissac seine abschließende These an keinem Textbeispiel nach: „Dada und Surrealism undoubtedly put ‘semiosis’ in focus.“[1636] Clifford räumt der Ethnographie völlig zu Recht zentrale Bedeutung im surrealistischen Diskurs ein, und diese Beziehung prägt auch den Einsteinschen; doch damit nicht genug: „‘Documents’ reveals [...] in its subversive, nearly anarchic, documentary attitude, an epistemological horizon for twentieth century cultural studies.“[1637] Aus dieser Perspektive erscheint das Einsteinsche bzw. das von Einstein konstatierte „romantische Intervall“ alles andere als ephemer; vielmehr kulminiert im surrealistischen Diskurs der Diskurs der Moderne erneut, d.h. er schöpft ein Maximum seiner Möglichkeiten aus. Der Begriff „surrealistischer Diskurs“ greift also über den Soziolekt der Breton-Gruppe weit hinaus[1638] und beschreibt die Summe aller diskursiven Realisate, die im Rahmen der in Frage stehenden geschichtlichen und epistemologischen Konstellation möglich sind, ein Prozeß, den ich gerne mit Havránek als „intellectualization“ bezeichnen würde, wenn damit nicht nur die eine – wissenschaftliche – Seite erfaßt wäre:

> By the „intellectualization“ of the standard language, which we could also call its rationalization, we understand its adaption to the goal of making possible precise and rigorous, if necessary abstract, statements,

---

1632 Clifford: On Ethnographic Surrealism, S. 549.

1633 Bouissac: Semiotics and Surrealism, S. 49

1634 Winner: Jan Mukařovský, S. 434.

1635 Vgl. Chvatik: Strukturalismus und Avantgarde u. Ambrogio: Formalismo e avanguardia in Russia.

1636 Bouissac: Semiotics and Surrealism, S. 55.

1637 Clifford: On Ethnographic Surrealism, S. 553.

1638 Vgl. Lenk: Die surrealistische Gruppe.

> capable of expressing the continuity and complexity of thought, that is, to reinforce the intellectual side of speech. This intellectualization culminates in scientific (theoretical) speech, determined by the attempt to be as precise in expression as possible, to make statements which reflect the rigor of objective (scientific) thinking in which the terms approximate concepts and the sentences approximate logical judgements.[1639]

André Breton selbst hat ja in seinem ersten Manifest postuliert, daß es Varianten des Surrealismus schon immer gegeben habe, wobei ohne Zweifel verschiedene Grade der Repräsentanz bzw. – umgekehrt – der Originalität zu unterscheiden sind:

> Swift est surréaliste dans la méchanceté.
> Sade es surréaliste dans le sadisme.
> Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme. [etc.][1640]

Ich brauche die Liste nicht abzuschließen. Dagegen würde ein „maximum foregrounding"[1641] – so meinte Breton – nur im Surrealismus Bretonscher Ausrichtung verwirklicht: „Ont fait acte de surréalisme absolu MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton [...]"[1642] usw. Von zwei Seiten wird sowohl Bretons Monopolanspruch als auch die ästhetische Autonomie des Surrealismus überhaupt in Frage gestellt; der schon zitierte James Clifford entdeckt nämlich, daß nicht nur der Surrealismus ethnographisch verfährt, sondern – in seinen (Cliffords) Worten: „that surrealist procedures are always present in ethnographic works, though seldom explicitly acknowledged"[1643]. Einen „idealen" Ausgleich beider Tendenzen stellt Clifford in Michel Leiris' Expeditionsbericht von 1932, „L'Afrique fantôme", fest. Indessen findet sich surrealistische Praxis – „attack[ing] the familiar, provoking the irruption of otherness – the unexpected"[1644] – nicht nur in der Ethnographie. Auch an die verschiedensten Formen religiöser oder okkulter Erfahrung wäre zu denken. Es ist kein Zufall, daß auch der – gewiß: des Irrationalismus verdächtigte[1645] – Wissenschaftshistoriker Thomas S. Kuhn den Durchbruch eines neuen Paradigmas im selben mystischen Vokabular beschreibt[1646] wie auch schon der pietistisch inspirierte Johann Wolfgang Goethe; ich habe diesen Zusammenhang schon andernorts dargestellt[1647]. Der Surrealist ist zwar nicht einer, der auf die Entdeckung und Errichtung eines neuen Paradigmas hinarbeitet; auch Kuhn widerspricht ja jeder Teleologie oder Intentionalität. Allerdings erprobt der Surrealist permanent den Diskurs selber, versucht dessen Grenzen zu durchbrechen, ja ihn selber zu zerstören. In dieser surrealistischen Obsession der Anomalie – „Reste la folie [...]"[1648] – wirkt insbesondere der Dadaismus nach – und über diesen vielleicht auch das Zentralmotiv des „Bebuquin": „Immer ist der Wahnsinn das einig vermutbare Resultat." (W 1, 112) Peter Bürger jedoch überinterpretiert das Phänomen, weil weder er noch die Surrealisten die Automatisierung der auf Dauer gestellten Revolte erkannten bzw. ihren Kritizismus als systemimmanent, um nicht zu sagen: der modernen Leistungsgesellschaft konform durchschauten. Der surrealistische Diskurs institutionalisiert die Revolte; er wendet sich keineswegs gegen die Institution der Kunst, die ja selber

---

1639 Havránek: The Functional Differentiation of the Standard Language, S. 6.
1640 Breton: Manifestes du surréalisme, S. 38.
1641 Vgl. Havránek: The Functional Differentiation of the Standard Language, S. 11.
1642 Breton: Manifestes du surréalisme, S. 38.
1643 Clifford: On Ethnographic Surrealism, S. 563.
1644 Ebd., S. 562.
1645 Vgl. Stegmüller: Theoriendynamik, S. 155 u. 303.
1646 Kuhn: The Structure of Scientific Revolutions, S. 122f.
1647 Vg. Kiefer: Wiedergeburt und Neues Leben, S. 255ff.
1648 Breton: Manifestes du surréalisme, S. 13.

schon als „Revolte“ definiert war[1649]. Der Spanienkämpfer Einstein, aber auch Julien Benda oder Pierre Naville hatten das „Geschäftsgebaren“, „le bruit trop util, mais vain des bandes littéraires organisées justement contre la littérature“ (EKC, 97) längst bloßgestellt.

Daß eine literarische/künstlerische Bewegung – auch wenn sie selbst diese Attribute dementierten mag – nur im Kontext anderer Diskurse, d.h. als Intertext, verstanden werden kann, belegt auch Paul Bouissacs Studie über „Semiotics and Surrealism“, und damit kommen ich wieder auf Carl Einsteins „Rossignol“-Artikel zurück, denn Einstein spielt gerade hier und bereits 1929 den in Frage stehenden Interdiskurs modellartig, d.h. bewußt und exemplarisch durch. Notwendigerweise öffnet sich der bislang ganz auf optische Qualitäten fixierte Kunsttheoretiker Einstein sprachtheoretischen – und man kann unbedenklich sagen: semiologischen – Theoremen. Nicht zufällig wird „Psycho-*gramm*“ Einsteins terminus technicus für die neue surrealistische Malerei; darüber weiter unten. Schon der erste Satz von „Rossignol“ durchbricht satirisch den „Erwartungshorizont“ einer ornithologischen Studie: „Sauf en des cas exceptionels, il ne s’agit pas d’un oiseau.“ (W 2, 483) Die sich im folgenden multiplizierenden Interpretationen des Vogelnamens machen den Wortkörper zwangsläufig zum Zeichen, zum signifiant eines immer wieder „verschobenen“ signifié. Damit stehen jedoch keine „extra-linguistischen Funktionen“[1650] in Rede, wie Sabine Ebel meint, sondern es geht – wie es auch Bataille in seinen Überlegungen zu dem Wort „informe“ andeutet – darum, nicht „le sens mais le besogne des mots“[1651] aufzuzeigen, d. h. aber – um es nochmals zu präzisieren, die Sprachfunktion selber zu demonstrieren. Ein „Anti-Wörterbuch“[1652] – hier ist Ebel wieder zuzustimmen – bleibt das Unternehmen gleichwohl; allerdings wäre der von Einstein gegenüber Reber erwogene Titel „dictionnaire des idéologies“ (GP) wohl treffender gewesen; – Einstein knüpft hier offenbar – auf höherer Ebene – an das in Brüssel zusammen mit Benn und Sternheim in Angriff genommene Projekt an: die „Enzyklopädie zum Abbruch bürgerlicher Ideologie[n]“.

Der Zeichenbegriff wird mehrmals explizit gebraucht: „Rossignol“ selber ist „signe d’un optimisme éternel“ (W 3, 483) oder „signe d’une fatigue érotique“ (ebd.). Die schon an dieser Gegenüberstellung ersichtliche „Beliebigkeit“ oder „Ungenauigkeit“ des Zeichengebrauchs indes erscheint selber zeichenhaft: „C’est l’imprécis qui est la façade de l’âme [...].“ (ebd.) Noch schwieriger als diese These ist ihre „Antithese“ zu verstehen: „la précision est le signe de processus menaçants et hallucinatoires“ (ebd). Wie bereits Michel Leiris bemerkte, galt Einsteins Sprache im Kreis der „Documents“-Beiträger als „ardue et à peu près intraduisible“[1653] – wobei „ardu“ selbst schwer zu übersetzen ist (es gibt z.B. „une montagne ardue“ oder eine „question ardue“, ein schroff ansteigendes Gebirge bzw. eine knifflige Frage); anders gesagt: weder die französische Übersetzung (im wesentlichen wohl von Einstein selber) noch die Rückübersetzung ins Deutsche trifft ganz die Einsteinsche Bedeutungsintention. Einstein definiert zu alledem paradox: das „Ungenaue“ bewahre – zu ergänzen: den Bürger – vor der Bewußtwerdung der unendlichen Semiose oder Metamorphose, verleihe ihm – dem Bürger – „Fassade“, wie es heißt. „Seele“ sei „museé de signes privés de sens“ (W 3, 484). Das „Präzise“ als semiologische und – wieder zu ergänzen: ästhetische – Kategorie hingegen thematisiert das Funktionieren des Diskurses als arbiträr bzw. im Sinne Einsteins als halluzinativ, und d.h. bedrohlich. Ein im Sinne Einsteins „präziser“ Zeichengebrauch wirkt daher ästhetisch, weil er zweideutig strukturiert erscheint, wie ich mit Umberto Eco formuliere:

[1649] Vgl. Bürger: Theorie der Avantgarde, S. 15 u. Marino: Tendances esthétiques, S. 636ff.

[1650] Ebel: Engagement und Kritik, S. 151.

[1651] Bataille: Informe, in: Documents, Nr. 7 (1929), S. 382.

[1652] Ebel: Engagement und Kritik, S. 150.

[1653] Leiris: De Bataille l’impossible à l’impossible „Documents“, S. 693.

> Die Botschaft hat eine ästhetische Funktion, wenn sie sich als zweideutig strukturiert darstellt und wenn sie als sich auf sich beziehend (autoreflexiv) erscheint, d.h. wenn sie die Aufmerksamkeit des Empfängers vor allem auf ihre eigene Form lenken will.[1654]

Einsteins Semiotik bzw. Ästhetik wirkt allerdings radikaler als die Ecos, denn das „präzise" Zeichen läßt keine formale Kontemplation zu; es legt die Semiose bloß, *indem* es Zeichen ist. Freilich leistet dies nicht jedes Zeichen; man vermißt jedoch entsprechende Zusatzbestimmungen seitens Einstein. Dieser expliziert in „Rossignol" nur seine Kritik, und zwar durch zahlreiche Anleihen bei der rhetorischen Terminologie – was bei der insgeheimen Ästhetizität des Einsteinschen Zeichens nicht Wunder nimmt: „Rossignol" ist „un bien commun" (W 3, 483), also ein Topos, eine Paraphrase („des Absoluten"), eine Allegorie. Vor allem „Allegorie" steht im Zentrum von Einsteins Argumentation. Der Begriff wird durch Kontiguität einiger Synonyme definiert: „une allégorie, un cache-cache" (ebd.) oder „l'allégorie, le surrogat" (W 3, 484). Eine Allegorie unterdrückt, ja „tötet" den Gegenstand, da sie ihm die eigentliche Bedeutung – „son sens propre" – entzieht. „Allegorie" wird auch – wie üblich – mit „Personifikation" gleichgesetzt: „M. Shaw – le rossignol du socialisme, du sens commun et de l'évolution [...], – Anatole France, le rossignol de l'hellénisme et du scepticisme sucré" (ebd.). Anatole France war im übrigen auch Zielscheibe der Polemik der Breton-Gruppe[1655]. Einstein skizziert die Entstehung der Allegorie aus der religiösen Symbolik, der er offenbar größere Authentizität zubilligt: „Le rossignol survit aux dieux parce qu'il n'est qu'une allégorie, qui n'engage à rien. Les symboles meurent, mais c'est dégénérés en allégories qu'ils passent à l'éternité; ils se perpétuent en se pétrifiant." (ebd.) Die Allegorisierung der Zeichenfunktion selber als „rossignol" – immerhin ein *Sing*vogel – veranschaulicht und verbirgt zugleich ihr heimliches, abstraktes Funktionieren. Ob Einstein die Nachtigall bewußt als „funktionales Phänomen" im Sinne Herbert Silberers gestaltet hat – Silberers, dessen Theorie Sigmund Freud mehrfach würdigt[1656] –, läßt sich nicht belegen. Allerdings könnte Einsteins Darstellungsintention Entsprechendes nahegelegen haben. Warum sonst hätte er zur Allegorisierung einer „sinnlosen" Zeichenfunktion zum „romantischen" Motiv eines Vogels gegriffen, dessen an sich (für Menschen) bedeutungsloser Gesang in unserem Kulturkreis zu verschiedensten libidinösen Besetzungen Anlaß gibt – „It was the nightingale, and not the lark [...]"[1657]? Einstein bezeichnet diese Ambivalenz ansonsten als Ersatz-Funktion. Der Freudsche Terminus „Ersatz" – im Französischen meist mit „substitut" oder „substitution" wiedergegeben – steht wohl eindeutig hinter „remplacer" (W 3, 483) und wird ansonsten vielfältig verbalisiert, im Grunde in jedem Satz anders: „narcotique", „confort", „moyen de cacher" usw. Durch Automatismus und Leerlauf der Definition verliert zunächst die Figur, dann das Zeichen selbst seine Bedeutung. Es fungiert, das ist alles. Während Einstein somit „Kultur" als unabschließbar arbiträren Zeichenprozeß enthüllt, baut er im Gegenzug eine neue Konzeption auf, die die soziokulturellen Einheiten als durch Machtinteresse und freudianische Libido motiviert aufzeigt – und damit den Kulturbegriff erneut – und desto gründlicher – zerstört. Es versteht sich, daß damit auch der Geschichtsbegriff in Mitleidenschaft gezogen wird.

Wörter und Zeichen haben nicht eigentlich kommunikative Funktion (überhaupt eine Illusion der neueren Kommunikationstheorie); sondern sie verschieben, verdrängen und überwältigen. Vielleicht in Anspielung auf das bekannte Krokodil-Emblem – „Devorat, et plorat"[1658] – formuliert Einstein:

1654 Eco: Einführung in die Semiotik, S. 145f.

1655 Vgl. Soupault u.a.: Un cadavre, in: Histoire du Surréalisme, hg. v. Nadeau, S. 197ff.

1656 Vgl. Freud: Traumdeutung, in: Studienausgabe, Bd. 2, S. 483f. u. Psychologie des Unbewußten, ebd., Bd. 3, S. 63; vgl. auch Laplanche u. Pontalis: Vocabulaire de la psychanalyse, S. 313f.

1657 Shakespeare: Romeo and Juliet, S. 127.

1658 Vgl. Henkel u. Schöne: Emblemata, S. 672.

„Remarquons encore que le rossignol chante le mieux après avoir dévoré le plus faible.“ (W 3, 484) Einstein zufolge war dies schon immer so: „Le rossignol joue toutes les flûtes de tous les temps [...].“ (ebd.) Der Wörterbuchartikel verfolgt durchweg eine Negationsstrategie; die kritisch bewertete Rhetorisierung des Zeichens (Topos, Paraphrase, Allegorie) wird nicht durch eine Gegenposition neutralisiert. „Rossignol“ ist kein Schlüsseltext. Einstein selber schwankt zwischen – an dieser Stelle noch – schwer zu differenzierenden Aussagen. Der dafür hauptverantwortliche Grund kann jedoch bereits benannt werden: Der Autor orientiert sich insgeheim an ästhetischen bzw. existentiellen Werten, denn grundsätzlich „pendeln“ wir alle, wie ein Nachlaßfragment besagt, „zwischen der Gestalt, dem Desparaten und der tötlichen Tautologie, dem Erstarrten.“ (EÄ, 99) „Rossignol“ richtet sich jedoch eindeutig gegen die bürgerliche „Weltanschauung“, d.h. gegen bürgerliche Kunst, Form, Politik, Vernunft usw. Daher akzentuiert Einstein den zersetzenden Funktionalismus der Semiose und wertet er negativ die bourgeoisen Versuche, den ständigen Diskurswandel zu petrifizieren oder aber ihn einfach zu ignorieren („l'imprécis“). Bürgerlicher Produzent und Konsument erfahren – seitens Einstein – mitnichten die Protektion, wie sie von ihm (Einstein) geschätzte Formen durchaus gewähren und wie er sie im selben Augenblick bei André Masson oder schon bei primitiven Bronze-Statuetten und überhaupt im Kubismus beobachtet. Hier wie dort schützt sich der Künstler bzw. der Kunstrezipient gegen die halluzinativen Kräfte mittels Form und Gestalt (vgl. W 3, 480, 482). Schließlich rückt der Begriff der „tektonischen Form“ ins Zentrum der „kubo-surrealistischen“[1659] Ästhetik Einsteins: „Der wandernde Mensch von heute, dieser von Dynamismen besessene, sucht wieder dauernde Heimat und begibt sich in den Schutz der verharrenden tektonischen Formen.“ (W 3, 132; vgl. W 3, 480, 482)

Wie in den folgenden Kapiteln noch zu sehen sein wird, dient das „Nomadentum“ in Einsteins kulturgeschichtlichen Entwürfen als zentrale Kategorie (versus „Siedlertum“). Da Einstein den Begriff der Allegorie negativ bewertet, kann mit ziemlicher Sicherheit ausgeschlossen werden, daß er Walter Benjamins „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ rezipiert hat, das 1928 veröffentlicht wurde und das den Allegoriebegriff zum „Paradigma“ einer Ästhetik der Avantgarde erhebt, wie Erika Fischer-Lichte aufzeigt[1660]. Aus der Sicht der Einstein-Forschung besteht jedoch keine Notwendigkeit, Benjamins Thesen paradigmatisch zu generalisieren[1661]. Obwohl Einstein und Benjamin eine verschiedene Avantgarde vor Augen haben – Benjamin, als er sein Buch konzipierte (1915) und niederschrieb (1923–25), den Expressionismus, wohl auch Dada[1662], Einstein 1929 dagegen den Surrealismus –, eint sie die Einsicht in die rauschhaft-arbiträren Semiosen der Moderne. Für beider Beschäftigung mit dem Surrealismus ist Bretons erstes Manifest terminus post quem[1663]. Benjamin definiert schon die Allegorie als „Verfahren der Bedeutungskonstitution“[1664]: „Jede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis kann ein anderes bedeuten.“[1665] Natürlich stimmt dies ebensowenig in historischer Perspektive – Emblematik ist nicht gleich Animismus – wie im Blick auf die Gegenwart. Einsteins Modell ist in dieser Hinsicht der Realität näher: „On peut remplacer le rossignol: a) par la

---

[1659] Sokel: Der literarische Expressionismus, S. 42; vgl. ders.: Die Prosa des Expressionsimus, S. 156.

[1660] Vgl. Fischer-Lichte: Die „Allegorie“ als Paradigma der Avantgarde, S. 277ff.; Einstein gebraucht schon in der ersten Auflage der „Kunst des 20. Jahrhunderts“, also vor Benjamins Veröffentlichung, einen spezifischen Allegorie-Begriff; z.B. in K 1, 108.

[1661] Vgl. Kim-Kiefer: Probleme des Avantgardismus in der Ästhetik von Georg Lukács, S. 109.

[1662] Vgl. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Gesammelte Schriften, Anm. dazu in: Bd. 1/III, S. 868ff.

[1663] Vgl. ders.: Der Sürrealismus, ebd., Bd. 2/I, S. 295ff. u. Anm. dazu in: Bd. 2/III, S. 1018.

[1664] Fischer-Lichte: Die „Allegorie“ als Paradigma der Avantgarde, S. 271.

[1665] Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Gesammelte Schriften, Bd. 1/I, S. 350.

rose, b) par les seins, mais jamais par les jambes, car le rossignol est justement là pour éviter de désigner le fait." (W 3, 483) Einstein überlagert also die arbiträre Semiose durch bürgerliche Dispositive, etwa der sexuellen Tabuisierung („jambes" ist Genitalmetapher), während Benjamin im Lichte seiner semiotischen Erkenntnisse, zu denen ihm ohne Zweifel die Moderne verholfen hat, historische Bedingungen vernachlässigt. Beide indes sind „Romantiker", folgen sie doch Novalis' „Allgemeinem Brouillon": „Alles kann Symbol des anderen sein – symbolische Funktion."[1666]

2.3.1.3. Landschaft im Wandel

Die Entstehungszeit von Einsteins „Entwurf einer Landschaft" kann nur als relativ gesichert gelten, und damit steht – vorab gesagt – seine Zugehörigkeit zum surrealistischen Paradigma in Frage. Wohl Frühjahr 1930 schreibt der Verfasser an Ewald Wasmuth und Sophia Kindsthaler aus Paris:

> Diesen Sommer muß mein Roman fertig sein. Er erscheint zuerst in Amerika. Ich hoffe auch meine Ästhetik, d. h. einzelne Beiträge in Druck zu geben. Dann wollen wir sehen. Eben erscheint ein langes Gedicht von mir bei Kahnweiler, das gleichzeitig englisch in Transition erscheint. (DLA)

Ein Subskriptionsformular (für die Galerie Flechtheim, datiert 4. Januar 1930) kündigt die Publikation für März 1930 an, die Übersetzung von Eugene Jolas findet sich in der Juni-Nummer desselben Jahres von „Transition"[1667]. Der schmale Band (unpaginiert 16 Blatt, davon 11 Seiten Text; W 3, 58ff.) erscheint wie angekündigt mit fünf Lithographien hors texte von Gaston-Louis Roux (die Werkausgabe unterdrückt sie inkonsequenterweise) als 26. von 36 Editionen der Galerie Simon inmitten – man darf schon sagen – der crème de la crème avantgardistischer Künstler und Autoren: Apollinaire, Artaud, Bataille, Masson, Picasso, Gertrude Stein, Tzara usw.[1668] Allerdings schreibt Einstein schon im August 1928 aus Belle-Ile-en-Mer, wo er mit seiner neuen Lebensgefährtin Lyda Guevrekian die Sommerferien verbringt, an Erna Reber: „Zum Winter wird das kleine Buch gedruckt sein – das Ihnen gewidmet ist", und er fügt hinzu: „Hoffentlich keine Blamage." (GP) In zwei kurzen Kartengrüßen verspricht er zum selben Zeitpunkt (15. August 1928) und vom selben Ort aus dem engagierten Verleger Kahnweiler, „notre petit livre" (EKC, 85) nicht zu vergessen[1669]; er meldet wenig später: „die Arbeit für Sie ist fertig, nur noch einmal abschreiben." (EKC, 165) Im Briefwechsel mit letzterem taucht das Projekt aber erst wieder am 17. Januar 1930 auf, als der Verleger die „ersten Korrekturbogen" (EKC, 167) zuschickt. Diese detaillierten, aber an sich banalen Angaben erscheinen deshalb wichtig, weil sie die Entstehung des Textes selber auf 1928 oder früher zurückdrängen, und daß ihn Einstein gewissermaßen in der Meeresfrische vollendet, ist gleichfalls nicht uninteressant – wie noch zu zeigen sein wird.

Im Nachlaß finden sich zwei fragmentarische Entwürfe, die sich als Vorarbeiten zum „Entwurf einer Landschaft" verstehen lassen, von den Herausgebern indessen auf die Jahre 1912-14 datiert: „Bilder höhnen..." (W 4, 35) und „Viereck bauert..." (W 4, 38ff.). Ein Handschriftenvergleich etwa mit den Vorarbeiten zur „Negerplastik" oder dem Fragment „Eine der schwierigen Aufgaben des Militärs" (W 4, 77f.), die auf jeden Fall vor 1915 entstanden sind, zeigen jedoch einen völlig anderen

---

1666 Novalis: Aus dem „Allgemeinen Brouillon" 1798-1799, in: Werke, hg. v. Schulz, S. 483.

1667 Einstein: Design of a Landscape, übers. v. Jolas, in: Transition, Nr. 19/20 (Juni 1930), S. 212–217.

1668 Vgl. Hugues: 50 ans d'édition de D.-H. Kahnweiler.

1669 Zur Verlagssituation vgl. Assouline: L'homme de l'art, S. 293.

Schrifttyp. Damit braucht nicht bezweifelt werden, daß die eigenhändige Gedichtabschrift von 1928 tatsächlich nur einen letzten Stand angibt, allerdings wird man die Vorentwürfe zum „Entwurf einer Landschaft“ nicht nur aus graphologischen, sondern auch aus inhaltlichen Gründen in die zwanziger Jahre zu datieren haben, und am ehesten doch in deren zweite Hälfte. Dafür spricht auch und gerade eine handschriftliche Datierung, die Einstein dem Typoskript-Titel beifügt. Wie im Falle von „Bebuquin“ und „Georges Braque“ wirkt sich auch hier die Neigung Einsteins aus, früh zu datieren, d.h. den Arbeitsbeginn festzuhalten. Das Typoskript (aus der Galerie Louise Leiris) stellt eine Abschrift des Manuskripts (aus der Galerie Pudelko, also wohl aus dem Besitz Erna und Gottlieb F. Rebers, die Einstein 1928 kennenlernt) dar, wie an einigen Korrekturen ersichtlich[1670].

Damit steht freilich das Problem von Kontinuität und Diskontinuität, von – zumindest periodischer – Homogenität und Heterogenität im Schaffen Einsteins überhaupt zur Debatte. Allgemein läßt sich feststellen: Seine stilistischen Mikrostrukturen wandeln sich weit weniger – wie ein Textvergleich gerade des lyrischen Werks belegen kann – als seine Makrostrukturen[1671] und erst recht seine metaliterarischen bzw. kunsttheoretischen Reflexionen, kurzum: sein Diskurs, der allerdings die sprachlichen Elemente rahmt, funktionalisiert und gegebenenfalls umwertet[1672]. Wie stark ist der „Entwurf einer Landschaft“ überhaupt im Kontext von 1930 verwurzelt, gehört er nicht vielmehr der Zeit um oder vor 1928 zu oder thematisiert er gar noch Bebuquin-Probleme? Wo liegt seine „Zeitdominante“ (W 4, 344)? – wie man mit Einstein selber fragen könnte, der im „Handbuch der Kunst“ fordert, die sich in einem Kunstwerk kreuzenden „Zeitschichten“ (HdK, 43) zu untersuchen. Steht das Gedicht in Zusammenhang mit dem Prosafragment „Laurenz klagt gegen Pfurz in trüber Nacht“, das ebenfalls 1930 veröffentlicht wurde, was verbindet es eventuell mit „Georges Braque“, geschrieben 1931/32 – beides wohl die Werke, auf die das oben gegebene Briefzitat (an die Wasmuths) mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit anspielt? Trotz seines Lakonismus von Ausdruck und Aussage bleibt Einsteins „Entwurf einer Landschaft“ rätselhaft.

Die Interpreten, so sie das Gedicht im besonderen und den Lyriker Einstein im allgemeinen überhaupt berühren, beschränken sich auf oberflächliche Angaben[1673] oder aber gelangen zu grotesken Fehlurteilen[1674]. Hansjörg Diener immerhin situiert den Text wie folgt:

> Die Mißachtung dieses [...] bedeutendsten Gedichts Einsteins mag ihren Grund auch darin haben, daß ohne Kenntnis von Einsteins Kunst- und Sprachtheorie dieser Text unzugänglich bleiben muß. Zu deuten ist „Entwurf einer Landschaft“ nur, wenn der Leser dieses Gedichts auf dem bestimmenden Hintergrund der für Einstein ganzes Schaffen existentiellen Kunsttheorie betrachtet.[1675]

[1670] So übernimmt das Typoskript die von Einstein am Rand von V. 9 in Klammer notierte, ungestrichene Variante „(taumelnden)“ für „Faulenden“, die Einstein zum Druck nun definitiv streicht. Das ungrammatikalische Semikolon am Ende von V. 94 wird im Typoskript handschriftlich getilgt, und darin folgt der Druck von 1930. Dieser übernimmt aber von beiden Vorlagen weder die Numerierung in 17 Strophen noch die Hervorhebung von „Ein“ in V. 107. Dagegen findet sich beides in der englischen Übersetzung von Jolas (Transition, Nr. 19/20 [1930], S. 212ff.). Ein Druckfehler von W 3, 60 ist im übrigen zu monieren: statt V. 95 „überraschen“ heißt es in allen Vorlagen „übermaschen“.

[1671] Vgl. Sowinski: Stilistik, S. 72ff.

[1672] Vgl. Meyer: Diskurstheorie und Literaturgeschichte, S. 394ff.

[1673] Vgl. Ebel: Engagement und Kritik u. Franke-Gremmelspacher: „Notwendigkeit der Kunst“?

[1674] Vgl. Cejpek: Metamorphosen des Göttlichen; Wormbs’ „Utopia schwarz auf weiß“ ist rein autobiographischen Charakters (auf Wormbs selber bezogen) und ansonsten irrelevant.

[1675] Diener: Dichtung als Verwandlung, S. 90.

Diener erkennt aber auch schon die autobiographische Färbung und den „testamentarischen Charakter“[1676] des Textes – fragt sich nur, wie lange angesichts der Einsteinschen Wandlungsfähigkeit diese letztere Signifikanz vorhält. Das Gedicht besitzt aber in der Tat – neben einer sprach- und kunsttheoretischen – eine autobiographische Dimension, die man freilich nicht vorschnell ins Allgemeinmenschliche erweitern sollte[1677]. Wenden wir uns ihr zunächst zu. Wüßte man nämlich nicht, daß Einstein das Werk an der bretonischen Küste vollendet hat, wären einige Landschaftsmotive kaum zu interpretieren. Diese – gewiß vordergründige – Isotopie eines „Seestücks“, die in den Entwürfen fehlt, prägt z.B. die folgenden Verse: Das lyrische Ich irrt „zwischen eiligen Riffen / Faulenden Abendrots“ (V. 8f.) – dieses in der an Reber gesandten Handschrift noch alternativ (in Klammer am Rand) als „taumelnd“ bezeichnet. Die Bewegungsattribute „eilig“ und „taumelnd“ werden dabei vom menschlichen Subjekt auf die Landschaft projiziert – ein psychographisches Verfahren, das Einstein zum selben Augenblick in dem „Documents“-Beitrag „Gravures d’Hercules Seghers“ festhält:

> Seghers projette son impuissance et son masochisme dans le paysage, qui n’est pas la réalisation de sa personne, mais plutôt de son déguisement. Pour s’échapper de lui-même, il transfère son déchirement tourmenté à un motif extérieur et indifférent. Il s’agit d’un suicide par dérivation sur un motif étranger. (W 3, 496)

Der Entwurf eines Mottos[1678] in Deutsch und Französisch, das dann beim Druck – auch bei der Gedichtabschrift letzter Hand – wegblieb, zeigt indessen, daß Einstein radikaler als der barocke Künstler anzusetzen hoffte: „Landschaft ist ein Umweg – eine archaische Frechheit – zerhauen wir uns direkt“ bzw. „le paysage est un détour, une insolence archaïque. attaquons nous mêmes“ (AWE, 12). Sabine Ebel hat zurecht auf die Bedeutung der Einsteinschen Seghers-Interpretation hingewiesen, in der sich der Interpret in eine psychoanalytische, d.h. autorzentrierte Kunstbetrachtung einübt[1679] – doch ich lasse diese Zusammenhänge zunächst beiseite. Die Endfassung des Gedichts pejorisiert die Qualität des Abendrots, indem es ihm organische Verwesung (Faulen) unterstellt. Ob das Bild der „staubenden Totenhügel“ (V. 11) von den neolithischen Grabdenkmälern der Bretagne – zumindest – angeregt worden ist (vgl. W 3, 496), mag dahinstehen. „Fische“ (V. 21), „Gräten“ (V. 40), „Docks“ (V. 50), die gesamte Strophe 10 jedenfalls – wie die schon oben zitierten „Riffe“ – gehen auf den Entstehungsort des Gedichtes als Bildspender zurück:

> Abendschiffe zersägen
> Tummelige Fische
> Die in den atmenden Schuppen
> Morgenfrühe verwahrten,
> Die in kalte Netze
> Verblutet. (V. 69-74)

Zwar kann das nachfolgende Oxymoron „Weiße Schatten“ (V. 75) nicht dechiffriert werden – es sei denn als Anspielung auf den sog. Weißen Suprematismus, in dessen Nacht auch alle Katzen weiß

[1676] Ebd., S. 107.

[1677] Vgl. ebd., S. 103.

[1678] Spuren dieses Mottos finden sich nicht nur in HdK, 38, sondern auch in B II, 46: „Eine Landschaft naive Frechheit – man zertrümmert sie noch nicht einmal [sic]. le paysage est un détour – attaquons nous mêmes.“

[1679] Vgl. Ebel: Engagement und Kritik, S. 153f.

sind[1680] – gleichwohl lenkt das optische Phänomen – in mehrfacher Wiederholung (VV. 82, 96, 101, 130) – auf das autobiographische Notturno zurück:

> Weiße Schatten
> Nähren die über dem Tod
> Geschwätzigen. (V. 75–77)

Der Plural schließt selbstverständlich das lyrische Redesubjekt ein. Es ist Herbst (V. 166) – jahreszeitlich und biographisch-körperlich („schlapp", V. 166). Nicht Meereslandschaft, sondern kontinentale Vegetation denotieren zahlreiche Nennungen von Bäumen, Blättern, Büschen, Zweigen, Früchten, Wiesen (VV. 147, 149, 154, 157, 158), die allerdings meist die botanisch-florale Sphäre transzendieren und das lyrische Ich eingebunden bzw. konfrontiert zeigen mit einem organischen bzw. vegetativen, auf jeden Fall aber sprach- und bewußtlosen Lebensprozess: „fischreiche Blattvermählung" (V. 19) oder „Pflanzensodomie" (V. 162), beides zugleich Ausdruck für die besinnungslose, auch sexuell unproblematische Fortpflanzung insbesondere der pflanzlichen Natur, die ebenfalls das vorausgehende Paradoxon „Fruchtgetöte" (V. 161) – begrifflich wie morphologisch ein Monstrum[1681] – assoziiert: Stirb und Werde, Frucht und Tod lösen sich bedeutungsindifferent ab. Die große Metamorphose der Natur, die chaotische Durchmischung von Organischem, Vegetativen, Mineralischem, Physikalischen – um damit Farb-, Kraft- und Wärmeeffekte zusammenzufassen – lösen das Ich im Sinne Ernst Machs in einen „Empfindungskomplex" auf[1682], gegen das sich dieses – noch – sträubt. Die auch von Gottfried Benn schon früh erlittene menschliche Individuation[1683], die wohl auch sexuell konnotierte Trennung von „Du und ich" (V. 43) wird ebenfalls vermittels einer Pflanzenmetapher evoziert: „Baumspaltung" (V. 44). Ob mit dieser ein „künstlicher" Eingriff gemeint ist – auf das damit berührte Sprachproblem eines „Widerspruchs der Zeichen" (V. 117f.), ihrer Dialektik von Präsenz und Absenz komme ich zurück – oder ob die Spaltung dem irreversiblen Wachstumsprozess etwa einer Astgabelung entspricht, kann kaum entschieden werden. Auf jeden Fall meint die Metapher eine in der Genese selbst angelegte Trennung, wie sich z.B. auch das – man darf wohl sagen – Einsteinsche Geburtstrauma als ein Protest gegen die Mutter-Imago im selben Bilde artikuliert: „du bist nicht ursprung / ich entfiel blitzgeöffnetem baum" (W 4, 52). Einsteins Menschenbild ist so universalistisch nicht, daß nicht hinter dem dualistischen Resultat auch die Trennung der Geschlechter supponiert werden könnte – die Begriffe „Blattvermählung" (V. 19) oder „Pflanzensodomie" (V. 162) deuten die basale Spannung zumindest an, die erst André Massons „La métamorphose des amants" bildnerisch löst. Wilfried Ihrig ist an dieser Stelle zu widersprechen, denn Ich und Du „verschwimmen" in „Entwurf einer Landschaft" mitnichten[1684]. Dem Sexualakt nachempfundene Subjekt/Objektverschmelzungen scheinen Einstein erst wenig später in den Sinn gekommen zu sein. Er ist – trotz bester biographischer Voraussetzungen – in Belle-Ile-en-Mer gewiß

1680 Vgl. Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt, S. 190 u.ö.; vgl. auch EA, 142; Abb. einer weiß auf weiß gemalten Form K 3, 514 u. d'Andrea (Hg.): Kasimir Malevich 1878-1935 [Katalog], S. 87 u. 94.

1681 Es handelt sich um ein Determinativkompositum: Das Basiswort „-getöte" ist ein pejoratives Vorgangskollektivum; das erste Element „Frucht-" weist in seiner hypotaktischen Wortbildungsfunktion auf ein Töten infolge oder durch Fruchttragen selber; vgl. Erben: Einführung in die deutsche Wortbildungslehre, SS. 44, 58, 124ff.

1682 Vgl. Mach: Die Analyse der Empfindungen, S. 18ff.

1683 Vgl. Benn: Gesänge [1913], in: Sämtliche Werke, Gedichte 1, S. 23.

1684 Vgl. Ihrig: Landschaftsentwürfe, S. 302; diese kritische Einschränkung entwertet freilich nicht Ihrigs Nachweis einer Einstein-Rezeption bei Paul Celan.

nicht „pansexuell [gestimmt] wie ein Altphilologe auf der Hochzeitsreise" (W 3, 119). Automatismus, Halluzination, Akzeptanz der Metamorphose und „sexueller Panpsychismus" (FF, 158) gehören wie gesagt einem späteren Paradigma an.

Das dem lyrischen Ich bewußtwerdende Altern (vgl. schon W 1, 405), das die Natur selber nicht „kennt", wird ebenfalls mit Naturmetaphern geschildert: Der „greise Narziß" (V. 18), der immer noch selbst-verliebte, selbst-reflektierte, „zerschwimmt" (V. 20), „verblättert" (VV. 129, 163), „vermoost" (V. 145). Hier schließen meteorologische Ausdrücke der Auflösung an wie „vernebeln" (VV. 124, 167) oder „verblitzen „ (V. 160). Der mineralogische Prozeß des Versteinerns – von Bäumen (V. 54f.) – hingegen wird als „klug" (V. 56) ausgeben, d.h. er bewahrt das Lebewesen – so die Sicht des lyrischen Ich – vor der Todesangst (V. 57). Diese Vorstellung hält auch das „Handbuch der Kunst" fest:

> *die Petrification der Welt und des Daseins* ist eine unserer primären Tendenzen, also der Kampf gegen das Sterben, gegen eine Masse von Bewegungen, die Leben bedeutet, deren Energie aber die unsere übertrifft. dieser ungeheuren vitalen Weltbewegung setzen wir in der Wiederholung der Akte, dem Ritual, Gedächtnis, Abstraktion, Stil einen Arrêt entgegen [...]. (W 4, 380; vgl. 164, 439)

Zugleich wird aber diese petrifizierende Angstprojektion in ihrer Wirkung als illusionär entlarvt, als „lächelnde Lüge" (V. 53). Da im Gedicht der Begriff der Lüge, auch des Hohns oder Höhnens der Sprach- und Bildwelt zugeordnet ist (VV. 3, 68f. 97, 105), könnte man das Motiv der Versteinerung auch aus der Bildwelt, d.h. dem Zeichenrepertoire Hercules Seghers herleiten, der zahlreiche Ruinen- und Felsmotive gestaltet hat; in der Einsteinschen Interpretation heißt es ja: „La nature de Seghers est la catastrophe pourrie et pétrifiée. Le drame a été joué. La pierre est le signe de la mort [...]" (W 3, 494) oder „Le cliché 'nature morte' a pris ici son sens nu: nature pourrie, pétrifié, nature crevée" (W 3, 493). Damit käme man in die Lage, die „kühle Hand" – sie ist auch schon im Entwurf zu finden (W 4, 38) –, die uns in die „lächelnde Lüge" pfählt, dem bildnerischen, sprachlichen oder intellektuellen Zugriff auf „Welt" überhaupt zuzuordnen: „Du pfählst mit Zahlen / Das Licht zu Brettern" (V. 155f.). Ob dem letztzitierten Vers die „hölzerne Sonne" (V. 2) des Gedichteingangs korrespondiert, ist kaum zu entscheiden: das Pfählen des Lichts hätte metonymisch eine Verholzung der Lichtquelle zur Folge? Trotz dieser intellektuellen Tortur setzt sich die „lächende Lüge" positiv von der „überzeugten" oder „höhnischen" Lüge (vgl. V. 3f.) ab, womit eine starke Identifizierung von Einstein mit Seghers ausgedrückt sein könnte, nennt er dessen Radierungen doch – gewiß auch selbstbezüglich – „des monologues d'une agonie sénile" (W 3, 494). Da Einsteins „Handbuch der Kunst" Petrifikation wie bemerkt zum – im Grunde paradoxen – Widerstand erklärt gegen den „furchtbaren Wechsel, worin jedes Sein untergeht" (W 4, 380), kann das Gedicht selber als Versuch einer Standortbestimmung gedeutet werden – im autobiographischen wie im kunstpragmatischen Sinne: als „arrêt" (ebd.). Nicht zufällig werden Vergänglichkeit (VV. 11, 38, 57f., 67f., 76, 99, 110f., 128, 132, 140), Flucht (VV. 4, 22, 93, 105, 115) und Eile (VV. 5, 8, 28f., 82, 88, 94) in den verschiedensten Textbereichen betont. Die durch eine metonymische Verschiebung vom Holzwerkzeug auf das Arbeitsresultat zustande gekommene „Verholzung" könnte ein qualitativ minderer Zustand als Petrifikation sein – aber auch andere, noch weniger resistente Aggregatzustände – der Verflüssigung (VV. 20, 119, 127f.), ja der Verdampfung (VV. 124, 142, 167) usw. – finden sich.

Bevor ich den Widerspruch zwischen dem später freilich gestrichenen Motto der direkten Selbstaggression und dem dichterischen Arretierungspostulat untersuchen, trage ich an dieser Stelle nach, daß Einstein wohl nicht an Wilhelm Fraengers 1922 erschienener Seghers-Studie

vorübergegangen ist[1685], finden sich doch in seinen beiden Texten Spuren einer Rezeption – von einzelnen Wörtern, die hier und da überraschend, und insofern stilistisch markant[1686], auftauchen, bis zu teils bildlichen, teils gedanklichen Motiven. Anagrammatische Korrespondenzen, die über Gemeinsamkeiten des Epochenstils und/oder Schreibanlässe des gemeinsamen Bezugsobjekts, eben Seghers Radierungen, hinausgehen, finden sich so z.B. zwischen Fraengers Ausdrücken des Schwimmens – hier des Bildhintergrundes: „in trübem Grün und fahlen Rosa" –, des Verdornens, des Verflimmerns, des Ersegelns, der Verödung, der Bemoosung[1687] und Einsteins Ausdrücken des Zerschwimmens, der Zersprengung, des Entsegelns, Dorrens, Vernebelns, Verblätterns, Vermoosens (VV. 20, 25, 49, 56, 124, 129, 145, 163, 167). Fraengers Beschreibung eines Segherschen „Nachstücks"[1688] bzw. eines Sägewerks[1689], seine Formulierung „Spitzige Wolkenschiffe schneiden durch die Klippen"[1690] hallen nach in Einsteins Versen „Abendschiffe zersägen / Tummelige Fische" (V. 69f.) – ein Akt der Verdichtung. Es bedarf nur weniger Belege, um dessen theoretische Anleihen aufzuzeigen. Die oben zitierte Fraengersche Formulierung übersetzt Einstein wie folgt: „[...] un nuage en forme de lame coupe le rocher" (W 3, 495); die Inszenierung der Seghers-Radierungen als „Drama"[1691] findet sich zuerst bei Fraenger und später bei Einstein (W 3, 494); „Pathos der Verneinung"[1692] hier korrespondiert den „courants négatifs" (W 3, 493) dort usw. Wie schon oben bemerkt, verbirgt sich das lyrische Ich jedoch nicht im Landschaftsbild, wie es Einstein Seghers ankreidet (W 3, 496), das Einsteinsche figuriert *in* der Landschaft. Fraengers Versuch, im Bild eines Nachtwandlers autobiographische Züge Seghers' nachzuweisen scheint nicht sehr überzeugend[1693].

Einsteins „Entwurf einer Landschaft" stellt jedoch noch andere „Bilder" zur Diskussion; wir wollen nun von seinem Selbstportrait – „Ich – ein Bild – / Müde des Namens" (V. 63f.) – überleiten zu einer kunsttheoretischen Dimension des Textes ohne identifikatorischem Nexus. Die ersten vier Verse – ähnlich der Eingang des einen Entwurfs (W 4, 38) – thematisieren zweifelsohne Gemälde, deren streng geometrische Formen – zum Teil wenigstens – einer bestimmten Kunstrichtung zugewiesen werden können: dem Suprematismus. Anhand der Varianten der drei Auflagen der „Kunst des 20. Jahrhunderts" läßt sich leicht nachweisen, daß sich Einstein nur zögernd dem Konstruktivismus öffnet, daß er den Suprematismus gegenüber aber verständnislos verharrt, ablehnend bleibt. Bis 1928 identifiziert er beide und diskutiert sie im Zusammenhang mit Fernand Léger und George Grosz, obwohl er Kasimir Malewitsch schon 1926 einen Beitrag im „Europa-Almanach" zugestanden hatte (EA, 142ff.). Einstein scheint aber zunächst den in Deutschland präsenteren El Lissitzky[1694] als den wichtigsten Suprematisten zu beurteilen – auch er im Almanach vertreten (EA, 103ff.) –, denn in der Erstauflage der Kunstgeschichte heißt es schon: „El Lissitzky notierte witzig das Drama der Quadrate." (K 1, 162) Der Passus bleibt bis zur dritten Auflage erhalten und wird dann sogar durch eine Abbildung kommentiert: El Lissitzkys „Studie zum ‘Märchen vom roten Quadrat'" (1921; K 3, 517). Das Aquarell zitiert offensichtlich Malewitschs „Rotes Quadrat", das dieser 1915 gemalt und im

---

1685 Vgl. Frank: Nachwort zu: Fraenger: Die Radierungen des Hercules Seghers, S. 108.
1686 Vgl. Sowinski: Stilistik, S. 38f.
1687 Vgl. Fraenger: Die Radierungen des Hercules Seghers, SS. 33, 42, 55, 57, 66, 77.
1688 Ebd., S. 37.
1689 Vgl. ebd., S. 15.
1690 Ebd., S. 12.
1691 Ebd., S. 13.
1692 Ebd., S. 14.
1693 Vgl. ebd., S. 78ff.
1694 Vgl. Barr: Cubism and Abstract Art [Katalog], S. 126 u. Heusinger von Waldegg: El Lissitzky „Der Konstrukteur" (Selbstbildnis) von 1924.

selben Jahr zusammen mit anderen, zum Teil schon früher entstandenen Quadraten in der „Letzten Futuristischen Ausstellung 0.10“ erstmals in Petrograd gezeigt hatte[1695]. Allein schon daher dürfte die frühere Datierung des einen Gedichtentwurfs (W 4, 38) durch Haarmann und Siebenhaar falsch sein; man berücksichtige auch Kriegszeit und Revolution, die Kunstkontakte zumindest erschwert haben dürften. Eine Sonderausstellung von Malewitschs Werken war 1927 in der „Großen Berliner Kunstausstellung“ zu sehen[1696] – ein Ereignis, das durchaus als Auslöser für den kunstkritischen Vierzeiler eingangs von „Entwurf einer Landschaft“ verstanden werden könnte. 1927 wurden im Bauhaus auch eine theoretische Schrift Malewitschs veröffentlicht, was Einstein nicht entgangen sein dürfte[1697]. Malewitsch selber wird allerdings erst in der dritten Auflage der Einsteinschen Kunstgeschichte behandelt, und zwar teils als Konstruktivist, teils als Suprematist (vgl. K 3, 189 u. 644); er ist hier auch mit einer relativ unbedeutenden, aber signifikant weiß auf weißen „Abstrakten Komposition“ vertreten (K 3, 514).

Offenbar gelingt es Einstein zwischen 1928 und 1931 nicht, einen konsistenten Begriff „abstrakter Kunst“ auszubilden; das zeigt sich daran, in welch heterogenen Kontexten er darauf zu sprechen kommt. Er subsumiert unter „Russen“ Marc Chagall und die endlich zur Würde einer Kapitelüberschrift gelangten „Konstruktivisten“. Im anschließenden neu geschaffenen Kapitel „Der Blaue Reiter“ – dessen Vertreter er von München her längst kannte[1698] – behandelt er schließlich Kandinsky und im Zusammenhang mit ihm die Suprematisten:

> Kandinsky war in Rußland zweifelsohne von den Suprematisten beeinflußt worden. Der Ablauf politischer Prozesse hatte sich dort gemäß der wissenschaftlichen Prophetie Karl Marx’ vollzogen, und so glaubte man, daß Wissenschaft hinreichend ausgebildet sei, über sämtliche Bestände auszusagen. So war in den russischen Künstlern der Glaube an Doktrin ungemein gefestigt und bestätigt worden. Rechtgläubigkeit am neuen Objekt. Leerlaufende Religiosität bemächtigte sich nun der schwächlichen Kunstlehre. Da es jedoch unmöglich war, über komplexe seelische Vorgänge irgend etwas auszusagen, begnügte man sich mit ärmlichen Lehren von Quadrat und Dreieck. (K 3, 193)

Einstein versucht, die „abstrakte Kunst“ politisch bzw. ideologisch zu ridikülisieren und damit als Kunst überhaupt zu tabuisieren:

> Charmante ironie! ces peintres – abstraits ou suprématistes – mettent en jeu une sorte de mathématique d’amateurs, pour gonfler leurs piètres solutions d’une importance générale. Tout cela est une vieille histoire: la généralistion prise pour un moyen de puissance. On réduit à des formules expurgées les tableaux tendus et presque indécomposable des devanciers, ce qui veut dire qu’on les *vide*. (W 3, 502)

Wie er es schon im „Bebuquin“ postuliert hatte, möchte Einstein über „komplexe seelische Vorgänge“ (K 3, 193) etwas aussagen: „Wenn etwas auf das Gesetz erkannt wird, beweist es nur, die Sache ist als Erlebnis überlebt.“ (W 1, 86) Allerdings führt erst Einsteins nach-kubistische, d.h. surrealistische Kunsttheorie „nach innen“, und es ist vielleicht kein Zufall, daß er gerade anhand von Seghers’ „Griffelkunst“ – das ist der zeitgenössische Begriff, den auch Fraenger verwendet – den Übergang zur psychogrammatischen écriture übt und reflektiert.

Während sich Viereck und Dreieck problemlos als suprematistische Zeichen identifizieren lassen, kann der Ausdruck „hölzerne Sonne“ (V. 2) bislang nicht einem Kunstwerk zugeordnet werden – das Bild fehlt bemerkenswerterweise in den Entwürfen, könnte also einen kategorial anderen, neu

---

[1695] Abb. 2, in: Wolter u. Schwenk (Hg.): Die große Utopie [Katalog], o. S.

[1696] Vgl. D’Andrea (Hg.): Kazimir Malevich 1878-1935 [Katalog], S. 22–27 mit Abbildungsverzeichnis.

[1697] Malewitsch: Die gegenstandslose Welt, hg. v. Wingler; nicht identisch mit ders.: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt.

[1698] Vgl. Baacke: Carl Einstein – Kunstagent, S. 12f.

hinzugekommenen Gegenstandsbereich evozieren –, und es bleibt auch unklar, ob das lyrische Ich im Konflikt zwischen „Viereck“ und „Sonne“ Partei ergreift oder ob die Präposition „gegen“ nur das wertindifferente räumliche Verhältnis von Vorder- und Hintergrund angibt. Wie am Œuvre-Katalog der Reliefarbeiten von Hans Arp nachzuprüfen, spielt „hölzerne Sonne“ indessen nicht auf eine Arpsche Holzskulptur an – was vom Material, unter Umständen auch vom Motiv her nahegelegen hätte[1699]. Malewitsch wiederum arbeitet fast ausschließlich in Öl und Leinwand. So sicher sich auch Einsteins Suprematismus-Kritik, seine Kritik an der Abstrakten Kunst überhaupt im Gedicht und in den theoretischen Schriften belegen läßt – „Rahmen splittern vor Leere“ (V. 7; vgl. W 3, 502) –, so unmotiviert muß der Übergang von der Kunstreflexion zur autobiographischen Situation und dann zu den sprachtheoretischen Ausführungen erscheinen. Gewiß, die von Einstein je länger, ja mehr beklagte Ermüdung in seiner kunstkritischen Tätigkeit ist bekannt; seine Enttäuschung ist nach dem Scheitern seines renouveau surréaliste noch einschneidender geworden. Ich zitiere – biographisch etwas vorgreifend – aus einem Brief an Ewald Wasmuth wohl 1932:

> ich bin von alldem müde und angekotzt, daß ich nicht mehr kann. kunst, kunst, assez, assez. ich kann den schwindel nicht mehr riechen. sie sollen den cirkus ohne mich weiterdrehen. es ist natürlich idiotisch einen laden, den man jahre hindurch aufgeputzt hat, zu schließen; aber ich werde dies im herbst tun. ich habe von diesem beschränkten geniebetrieb genug, der so widerlich merkantil ist. (DLA)

Das Historisch-Werden des Kubismus, die Abwehr des Suprematismus und die noch nicht ganz vollzogene Hinwendung zum Surrealismus können gewiß Selbstprüfung (V. 5f.), Aufbruch (von den „Bildern einer Ausstellung“ an die Meeresküste; erfolgt zwischen V. 7 u. 8), Verzweiflung (V. 8f.) und Trauer (V. 10f.) des lyrischen Ich verständlich machen; der nicht einmal durch eine Strophengrenze markierte Isotopiebruch (Ausstellung/Landschaft), der sich auch schon in der Handschrift findet, wäre aber besser zu bezeichnen als krisenhafte Äquivalenz: „Ich – ein Bild“ (V. 62). Allerdings werden damit nicht die Merkmale suprematistischer Kunst aufs lyrische Ich übertragen, dessen Problem ist es vielmehr, sich selber als Bild überhaupt zu entdecken – als Bild, das nicht mehr benannt werden kann:

> Bilder höhnen
> Zeichen verzaubern
> Entleben uns
> Ich – ein Bild –
> Müde des Namens
> Und deine Augen
> Monotonen
> Flachen in kreidige Blindheit
> Bist mir erloschen im Griff
> Staunender Trauer. (V. 59-68)

Die als Spiegel metaphorisierten suprematistischen Bilder sind ebenso „matt“ (V. 6; vgl. W 4, 39), wie die Augen des sein Selbstbild suchenden lyrischen Ich „blind“ (V. 66) sind. Beiden Bildmedien eignet zumal das Attribut „flach“ (V. 66); möglich, daß diese Gleichsetzung eine Einsteinsche Kritik an der – seiner Ansicht nach – inhumanen Gegenstandslosigkeit des Suprematismus impliziert. Malewitsch hatte in seinem Beitrag zum „Europa-Almanach“ geschrieben:

> Wenn bis jetzt die Formen diese Tastempfindungen nicht anders als durch eine Menge von allen möglichen Beziehungen zum Ausdruck bringen, so ist im Suprematischen [sic] durch den geometrischen Ökonomismus in einer Fläche die Wirkung erzielt. (zit. EA, 142)

[1699] Vgl. Rau (Hg.): Hans Arp – Die Reliefs.

Und in deutlicher Frontstellung gegen den Kubismus, dem nur eine Vorläuferrolle zugebilligt wird, wirft er die Frage auf, „was geschehen würde, wenn alle Gegenüberstellungen verschwinden, das Gesetz der Beziehungen aufgehoben, mit einem Wort die Gegenstandslosigkeit erreicht würde“[1700]. Das Volumen – für den Kubisten Einstein bekanntlich noch ein Wertbegriff, obwohl er es gerade nicht mit „falscher“ Taktilität verbindet (vgl. K 1, 67 u. W 3, 502) – wird nun im „Entwurf einer Landschaft“ überraschenderweise gerade durch eine Bildlichkeit des Greifens repräsentiert; allerdings ist dieses Greifen stets im Verzug: „taube Arme“ (V. 10) werden – in Trauer – über Totenhügel geworfen; das lyrische Ich ist sich – oder ist es ein konretes Du? – „erloschen im Griff / Staunender Trauer“ (V. 67f.); Zweige werden „von Händen durchschattet“ (V. 148) – durchweg negative Prädikationen, in ihrer Negativität einerseits zeitlich-prozessual bestimmt (auch in verräumlichter Darstellung), andererseits aber der Problematik des Zeichens ausgesetzt, wie sie von de Saussure über Freud bis Derrida mit den Begriffen der Arbitrarität, Absenz, Verschiebung oder auch des Identitätsverlustes erörtert wurde und wird:

> Nie triffst du dich
> Dir gleich zu sein
> Treibst wolkenweit von dir.
> Nie fliehst du genug
> Dich zu greifen
> Spaltest dich im Widerspruch
> Der Zeichen. (V. 112–118)

Die Poetologisierung bzw. Semiotisierung der Ästhetik, die in Kapitel 2.3.2.1 festzustellen war, wirkt sich also auch auf das Ego aus. Der Diskurswandel schlägt auf die Textstruktur durch, er wird in „Entwurf einer Landschaft“ als Krise thematisch – d.h. ohne noch vollzogen zu sein. Man erinnere sich der Worte, mit denen sich Bebuquin einführt:

> Ich will nicht eine Kopie, keine Beeinflussung, ich will mich, aus meiner Seele muß etwas ganz eigenes kommen, und wenn es Löcher in eine private Luft sind. Ich kann nicht mit den Dingen etwas anfangen, ein Ding verpflichtet zu allen Dingen. Es steht im Strom [...]. (W 1, 74)

Die beiden fragmentarischen Gedichtentwürfe zeigen den Weg, den Einstein genommen hat: Während es im einen Falle heißt „Ich im Bild / Müde des Gleichen“ (W 4, 35) – das Attribut der Trauer wird von „schauend“ (ebd.) zu „staunend“ (V. 68) gesteigert –, wird in den Versen der Endfassung, die ich oben zitiert habe, das Ich selbst zum Bild, und an der Stelle des „Gleichen“ steht das semiotisch problematischere Wort „Name“ (V. 63). Der andere Gedichtentwurf versucht noch, eine „konservative“ Funktion der Zeichen aufzubauen:

> Nicht hälst Du die Flucht des Lichts
> Drum liebst Du Worte Bilder und
> Zahl wiederholenden Maschinens
> glaubst an totes Abbild der Kopie.
> glaubst nicht schaffendem Tod
> [...]. (W 4, 38)

Worte und Bilder werden dabei noch problemlos gleichgestellt, eben weil die Semiotisierung der Bilder noch nicht erdacht bzw. erkannt war. Das lyrische Ich des Entwurfs orientiert sich an toten Abbildern (also nicht Originalen), hat also Bebuquins diesbezüglichen Anspruch weit

[1700] Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt, S. 134; zur Kubismus-Kritik ebd., vgl. S. 106.

herabgeschraubt, hat auch immer noch nicht – wie könnte es auch? – den Hinweis des jenseitserfahrenen Böhm beherzigt; ich zitiere zur Erinnerung den Dialog der beiden Antagonisten:

> Böhm trat ihm entgegen in gelber Mönchskutte.
> „Eine Hoffnung besteht, Bebuquin; die Verwandlung tritt vielleicht mit dem Tode ein. Entweder wir bleiben dort, was wir sind, oder aber wir werden vernichtet und verwandelt."
> B. „Aber ist es nicht möglich, sich im Leben zu wandeln, das elende Gedächtnis zu verlieren?" (W 1, 104)

Ich lasse hier die Diskussion von Bebuquins letztendlichem Ende beiseite; die „Grundverwandlung" (ebd.), die – auch einer sich ins oben zitierte Zwiegespräch mischenden dritten Person zufolge – der Tod sein soll, hat sich in der Tat Bebuquins Wunsch gemäß nach 1928 selbst gewandelt: sie ist nun weltimmanent – Metamorphose:

> Die seelischen Abläufe zeigen [...] eine logisch kaum faßbare Struktur; an die Stelle der simplen heuristischen Vereinfachung, die das lebendig Konkrete ausschließt, tritt ein Zwang zur Verwandlung, und die Einheit der Zeichen ruht nun im Drama der Metamorphose. Statt Beobachtung der Fakten erhebt sich nun schicksalhafte Fatalität; man deutet halluziniert und zeichenhaft die rational unfaßbaren Prozesse. (W 3, 133)

Das lyrische Ich im „Entwurf einer Landschaft" befindet sich offenkundig erst auf der Schwelle zu diesen Erkenntnissen, diesem neuen postmetaphysischen Todesbegriff:

> Tod ist mit dir gezeugt
> Und die Minute höht die Flut
> Deines Todes. (V. 126-128)

„Das Erwachen ein Sterben" (W 4, 39) heißt es auch im Entwurf. Hatte Bebuquin als Verwandlungblockade noch das Gedächtnis verstanden, so führt das Gedicht zwei elementarere Hindernisse an: das Wort bzw. die Sprache und den „Ewigkeitsnepp der Angst" (V. 57) – „Gedächtnis" hier im übrigen ethnologisiert: das Ich ist „Umeilt von Schatten / Und überlebendigen Ahnen" (V. 82f.): ein Hinweis auf Totemismus und Ahnenkult in primitiven Kulturen.

Daß Einstein ein – wie auch immer geartetes – Landschaftsgedicht schreibt, ist selber signifikant, hatte er doch im frühen Kubismus den „Abschied von der Landschaft" (K 1, 71) gepriesen und gewiß auch intellektuell mitvollzogen. In „Georges Braque" setzt er mit diesem Selbstzitat wieder ein (W 3, 284), und er intoniert eine Geschichte der Landschaftsdarstellung, die uns hier freilich in extenso nicht interessiert. Ich halte lediglich fest, daß Einstein 1931 bemerkenswerterweise die Konzeption bereits wieder überwunden hat, die 1928 zum „Entwurf einer Landschaft" führte:

> Die heutige Gestaltbildung setzt den Prozeß der Abspaltung voraus, damit man den optischen oder figuralen Konventionen entrinne. Die Landschaft, ein lieu commun katexochen, eignet sich am wenigsten, eine tatsächliche Abtrennung zu stützen oder zu begleiten. Gerade die Landschaft ist von lyrischen Vorurteilen und vernünftigen Platitüden erheblich überlastet. Sie birgt einen Wust von fixierten Erinnerungen, und somit ist die Natur für isolierte Erlebnisse kaum noch brauchbar. (W 3, 286)

Allerdings deutet eine Notiz im „Handbuch der Kunst" bereits eine erneute Wertungswende im Sinne der „Fabrikation der Fiktionen" an; beklagt wird hier der „*Untergang des Milieus, der Landschaft* etc. also des überindividualen (verbindenden) gemeinsamen Motiv Milieus. der leere Malfond der associalen Einsamkeit oder milieulose Primitive [...]." (W 4, 352) Indem er – wie schon bemerkt – das Motto streicht: „Landschaft ist ein Umweg [...] zerhauen wir uns direkt", macht Einstein vielleicht in einem letzten Handgriff vor der Drucklegung deutlich, daß er die „Abspaltung des Künstlers" (W 4, 317) bzw. den im Gedicht mit angesprochenen Zusammenhang von „Landschaft und Vereinsamung" (ebd.) als sozial bedingt, und damit als veränderbar erkannt hat. War das Kunstwerk zuvor dem

Postulat Bebuquins ausgesetzt, „direkt ohne Umweg“ (OEH, 165) zu sein – den es aber auf Grund der absentistischen Besonderheit der Zeichen nie erfüllen konnte –, hatte die surrealistische Metamorphose an der konservativen bzw. petrifizierenden – in einem frühen Ausdruck: äternisierenden – Funktion des Kunstwerks als „Umweg“ (W 4, 410) immerhin Widerstand gefunden – „Stil nur eine Manier des Umwegs“ (HdK, 38) –, so erwächst gewissermaßen am äußeren Ende des Gedichts die Einsteinsche Kritik an der „individualen Zeichenbildung“ (OEH, 173), die „Verfall und Schwäche der liberalen Realität“ (ebd.) spiegle. Daß „Entwurf einer Landschaft“ tatsächlich ein Versuch einer Standortbestimmung im Wandel darstellt, belegt auch eine erneute Umwertung der „Salutisten der heilbringenden Quadrate“ (FF, 48), denn ihr Leitwort „Suprematie“ benutzt Einstein in der „Fabrikation der Fiktionen“ (vgl. schon HdK, 36), um zu einer generellen Avantgarde-Kritik anzusetzen:

> Die avancierten Aufrührer (Avantgarde) glaubten noch immer an die Suprematie einer inneren Welt. Tatsächlich skizzierten sie eine durchaus utopische Kunst und wiesen hiermit, daß ihnen die Wirklichkeit defekt und fehlerhaft erschien. Die Modernen versuchten eben, die intellektuellen Vorrechte und die Überlegenheit der Fiktionen zu sichern. (FF, 22)

Auf die standortlose Selbstaggression – „zerhauen wir uns direkt“ – folgt wenige Jahre später wieder der Aufruf zur Parteilichkeit und Kollektivität.

2.3.1.4. Kosmologie – Chaos – Funktion

Kein anderer deutscher – auch französischer – Autor der Moderne hat so viel über „Metamorphose“ geschrieben wie Carl Einstein. Lediglich in Goethes morphologischen Schriften besitzt der Begriff einen vergleichbaren – „biologischen“[1701] – Stellenwert, wenngleich eine gänzlich andere semantische bzw. epistemologische Struktur: Ordnungsstiftung hier, Chaotik dort – ich möchte „Chaos“ allerdings nicht ausschließlich als negatives Prädikat verstanden wissen, eher im Sinne der Romantik als Element der Universalpoesie. Notiert doch Friedrich Schlegel etwa in seinen „Philosophischen Fragmenten“: „Die romant[ische] [Poesie] bezieht sich durchgängig auf [...] [Chaos] und Mythol[ogie]“[1702], um dann in der „Rede über die Mythologie“ auszuführen:

> Aber die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung ist dann nur die des Chaos, nämlich eines solchen, welches nur auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten, eines solchen wie es auch die alte Mythologie und Poesie war. Denn Mythologie [also auch: Chaos] und Poesie, beide sind eins und unzertrennlich.[1703]

Man darf dieser romantischen Chaos-Bejahung gegenüber Goethes Einstellung in aller Kürze als aufklärerisch bezeichnen (vgl. W 3, 126), bewältigt dieser doch durch Gesetzeserkenntnis jenes „ewig verschlingende, ewig widerkäuende Ungeheur“[1704], das dem Stürmer und Dränger noch sehr wohl bekannt war. Der Gegen-Aufklärer Einstein (auch dies wertfrei zu verstehen) hingegen entlarvt den rationalistischen Diskurs als angstvolle Illusion: „aus Angst rationalisiert man, d.h. man mindert.“

1701 Kahnweiler an Masson, 7. November 1939, in: Masson: Le rebelle du surréalisme, S. 261 mit Bezug auf Einstein.

1702 Vgl. Schlegel: Philosophische Fragmente, in: Kritische Ausgabe, Bd. 18, S. 337.

1703 Ders.: Gespräch über die Poesie, ebd., Bd. 2, S. 313.

1704 Goethe: Die Leiden des jungen Werthers, in: Münchner Ausgabe, Bd. 1/II, S. 240.

(EÄ, 71) Indem er die totale „Entrationalisierung des Menschen“ (W 3, 330) fordert – aus noch näher zu erläuternden Gründen –, hält Einstein dem Anblick stand, der sich Goethes Werther auftut, als ihn seine Erfahrungen aus der anthropomorphen Naturseligkeit reißen – in einen prälogischen Animismus:

> Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen, und der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewig offnen Grabs. Kannst du sagen: Das ist! da alles vorübergeht, da alles mit der Wetterschnelle vorüber rollt, so selten die ganze Kraft seines Daseins ausdauert, ach in den Strom fortgerissen, untergetaucht und an Felsen zerschmettert wird. Da ist kein Augenblick, der nicht dich verzehrte und die Deinigen um dich her, kein Augenblick, da du nicht ein Zerstörer bist, sein mußt. Der harmloseste Spaziergang kostet tausend tausend armen Würmgen das Leben, es zerrüttet ein Fußtritt die mühseligen Gebäude der Ameisen, und stampft eine kleine Welt in ein schmähliches Grab. Ha! nicht die große seltene Not der Welt, diese Fluten, die eure Dörfer wegspülen, diese Erdbeben, die eure Städte verschlingen, rühren mich. Mir untergräbt das Herz die verzehrende Kraft, die im All der Natur verborgen liegt, die nichts gebildet hat, das nicht seinen Nachbar, nicht sich selbst zerstörte. Und so taumele ich beängstet! Himmel und Erde und all die webenden Kräfte um mich her! Ich sehe nichts, als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheur.[1705]

Daß Goethe jenes „Stirb und werde“[1706] durch Erkenntnis seines gesetzlichen Ablaufs gleichsam gebannt habe, dürfte ideelles Gemeingut des 19. und frühen 20. Jahrhunderts gewesen sein. Der Gedanke findet sich u.a. bei Ernst Cassirer[1707]. Einstein hat die Konkurrenz mit dem „reifen“ Goethe (W 1, 98; vgl. W 1, 67) – zu Recht oder zu Unrecht – empfunden, denn er bedenkt diesen in „Obituary: 1832-1932“, also seinem Nachruf zum 200. Todestag Goethes, mit barscher Kritik – der „Nachruf“ ist also eher „üble Nachrede“, d.h. ein Pamphlet:

> To be sure, Goethe hexametered didactically about the metamorphosis of plants and animals, yet he never understood the struggle for the metamorphosis of the human and cosmic structure. He never distrusted words and language but covered descriptive conciliatoriness and servile opportunism with dazzling, albeit oldfashioned, cowardly allegories. (W 3, 540)

Der Text wurde wohl aus einer wie auch immer zustandegekommenen französischen Vorlage von Eugene Jolas ins Englische übertragen. Eine Rückübersetzung verschärft zwangsläufig die translatorische Problematik. Dougald McMillan hat den Zusammenhang aufgezeigt, in dem „Obituary“ zu sehen ist. 1932 jährte sich nicht nur Goethes Todestag zum hundertsten Mal, sondern auch James Joyces fünfzigster Geburtstag sowie der zehnte Jahrestag der „Ulysses“-Publikation:

> Carl Einstein thought Goethe a bad influence on German literature and could not bear to let the predictable flow of platitudes about Goethe go unquestioned, so he conceived the idea of an issue of „transition“ in which Joyce would be praised at Goethe’s expense.[1708]

Das Zustandekommen des Goethe-Heftes interessiert nicht im Detail, wohl aber scheint für die Joyce- und Einstein-Forschung nicht unwichtig, daß ersterer auf direkte Anregung von Einstein hin einige Goethe-Parodien in „Finnegans Wake“ montierte; etwa die „Contrastations with Inkermann“[1709] in Anspielung auf die Goetheschen „Gespräche mit Eckermann“.

[1705] Ebd., S. 239f.

[1706] Ders.: West-Östlicher Divan, in: Hamburger Ausgabe, Bd. 2, S. 19.

[1707] Vgl. Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 2, S. 62.

[1708] McMillan: Transition, S. 192.

[1709] Vgl. ebd., S. 193 u. Joyce: Finnegans Wake, SS. 71, 283, 344. Angela Elston zufolge wäre auch „Wake“ von Einsteins bzw. Böhms „Seelenamt“ (W 1, 80) abgeleitet; vgl. dies. u. Kiefer: Carl Einstein or The Dilettantes of Wonder (Kommentar).

Der surrealistische Einstein stellt nicht nur einfach „Metamorphose“ ins Zentrum seines Diskurses – theoretisch wie praktisch –, sondern er leistet damit auch einen konzeptuellen Beitrag zur „Philosophie“[1710] des Surrealismus, der bis heute weder überholt noch genügend beachtet, geschweige denn zu einer Theorie der Moderne genutzt wurde. Überraschenderweise behandelt nicht Einstein, sondern bearbeiten Marcel Griaule, Michel Leiris und Georges Bataille das Thema im „Dictionnaire critique“[1711] gemeinsam; sie geben ohne theoretischen Aufwand Beispiele aus ethnologischer Feldforschung bzw. der Psychopathologie des Alltagslebens für Verkleidungs- und Verwandlungsspiele bzw. Verwandlungswünsche. Bataille etwa schreibt:

> On peut définir l’obsession de la *métamorphose* comme un besoin violent, se confondant d’ailleurs avec chacun de nos besoins animaux, excitant un homme à se départir tout à coup des gestes et des attitudes exigées par la nature humaine [...].[1712]

Nachdem Louis Aragon am 18. April 1925 eine „ère des métamorphoses“[1713] angekündigt hatte, war es vermutlich Picasso, der das von Ovid her bekannte Thema als erster konkret aufgegriffen hat. Allerdings regt sich bei André Masson schon in den frühen zwanziger Jahren ein obsessioneller „esprit de métamorphose“[1714]; er liefert 1924 eine Vorstudie zu einem allerdings erst 14 Jahre später vollendeten Gemälde „La métamorphose des amants“, über das noch zu sprechen sein wird. Picasso jedenfalls fertigt in den Sommerferien in Cannes 1927 einige Federzeichnungen an, in denen – so William S. Rubin – „biomorphic bathers are given elephantine sculptured shapes, their sexual attributes reaching monumental proportions“[1715]. Ein Jahr später setzt er diese Formidee in eine (bemalte) Gips- bzw. Bronzeplastik um: „Metamorphosis“ I und II[1716]. Ende 1927 hatte André Masson unter Mithilfe von Giacometti ebenfalls eine Skulptur dieses Titels angefertigt: „a curious small plaster of an animal-mineral-vegetable being in the process of devouring itself“[1717]. Seiner Selbstinterpretation zufolge glaubt Masson damit darzustellen: „une métamorphose qui serait le symbol d’elle-même [...].“[1718]

Just in diesem Augenblick, da Einstein in seiner Masson-Studie den Begriff der Metamorphose erprobt, ja propagiert, erfolgt ein wahrhafter Dammbruch: der Surrealismus kommt zwar nicht zum vollen Bewußtsein seines zentralen Prinzips, surrealistische Ontologie, Geschichtsphilosophie, Ästhetik usw. überantworten sich jedoch geradezu blindlings der „métamorphose perpétuelle“[1719], wie sie Masson in „Le plaisir de peindre“ rückblickend definiert hat. Es werden Vorläufer und Vorbilder

---

1710 Vgl. Alquié: Philosophie du surréalisme; Perrot: Surréalisme et métamorphose; Foucault: La métamorphose et le labyrinth; Holländer: Ars inveniendi et investigandi, S. 253 sind allesamt wenig erhellend.

1711 Vgl. Documents, Jg. 1 (1929), H. 6, S. 332ff.

1712 Bataille: ebd., S. 333.

1713 Aragon: Fragments d’une conférence, S. 23.

1714 Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, hg. v. Biro u. Passeron, S. 269; vgl. Daumal: André Masson – Métamorphose, Abb. mit poetischem Kommentar u. Masson: Le rebelle du surréalisme, SS. 32, 39, 265, 273 u. Register.

1715 Fluegel: Chronologie zu: Pablo Picasso, hg. v. Rubin, S. 253; September 1930 illustrierte Picasso Ovids „Metamorphosen“, allerdings sind die 30 Radierungen bis auf eine in „klassischem“ Stil gehalten (veröff. 1931); vgl. ebd., S. 276.

1716 Vgl. Abb. in: Rubin (Hg.): Pablo Picasso, S. 266.

1717 Lancher: André Masson: Origins and Development, in: André Masson, hg. v. Rubin u. ders., S. 124 u. Masson: Mouvement et métamorphose, in: Le plaisir de peindre, S. 170f.

1718 Masson: ebd., S. 173f.

1719 Ebd., S. 173.

entdeckt (Ovid, Bosch, Archimboldo, Lautréamont, anthromorphe Landschaften, Vexierbilder usw.), Verfahren – meist spielerisch – erprobt (écriture automatique, cadavre exquis), Themen erfunden (Monster, Labyrinth, Wald – „La forêt est le 'lieu fécond des métamorphoses'")[1720], Experimentierfelder abgesteckt (Traum, Schwarzer Humor [humour noir], Erotismus [amour fou], Wahnsinn, Hypnose usw.). Es gibt drei Gründe dafür, daß „Metamorphose" nicht zum Codewort der surrealistischen Bewegung schlechthin deklariert wurde: André Breton hat – erstens – das Wort kaum gebraucht: er bevorzugt „transmutation"[1721], der Begriff ist – zweitens – in der Tat allgegenwärtig und daher schwer zu fassen, und – drittens – der Surrealismus hat Carl Einstein als Theoretiker nicht wahrgenommen: eine Folge des Bretonschen Monopolanspruchs, vielleicht auch der schlechten und späten Übersetzung von „Georges Braque" (geschrieben 1931-32, veröffentlicht 1934). So kann zwar das „Dictionnaire général du surréalisme" 1982 schreiben: „Rayogrammes, frottages, collages, décalcomanies, fumages, surfaces lithochroniques, découpages, inimages, etc., sont autant d'inventions surréalistes qui mettent en œuvre la notion de métamorphose [...]"[1722], es bringt aber die ästhetischen Verfahren nicht in Zusammenhang mit metamorphotischen Leitbegriffen wie „Eros" oder „Revolte" oder „Tod". In „Métamorphose des amants" z.B. verbildlicht Masson „ce glissement de l'humain au régne animal"[1723], das – wie er selber schreibt – den Sexualakt kennzeichne. Das Gemälde mischt freilich auch Kategorien des Vegetabilischen ein – die Liebenden verwandeln sich nämlich in Pflanzen. Die Mineralisierung des Menschen im Tode – oder im klassischen Fall: die Versteinerung Niobes – wäre ein weiteres Beispiel der surrealistischen bzw. metamorphotischen Kategorienmischung. In der Allgegenwart der Metamorphose kann der Erkenntnisprozeß selber nicht mit dem Sein – der Kultur, des Lebens, der Dinge – rational verflochten werden, denn beide Sphären sind je schon für sich – als metamorphisierend – außer Kontrolle geraten. In Massons Gemälde „Goethe und die Metamorphose der Pflanzen" (1940) verwandelt sich der Forscher beim Studium des Objekts selber zum Teil in eine Pflanze bzw. in Pflanzenteile, sein Auge dagegen wird zum Prisma bzw. – signifikant – zum Stein der Weisen[1724]. Evan Maclyn Maurer resümiert:

> The result is an image of transition incorporating plants in various stages of growth, ranging from a seeming microscopic cross-section of geometric plant cells to curling roots, berries, and kernels of grain. Emerging from this rist of metamorphosis is the face of Goethe, at one with the plants and in harmony with the nature that he loved.[1725]

Masson verallgemeinert damit ein wohl von den Futuristen zuerst praktiziertes ästhetisches Verfahren, sich selbst oder den Zuschauer ins Zentrum des abzubildenden Gegenstands oder Geschehens zu versetzen[1726]. Masson schreibt:

> Contrairement à l'habitude européenne de se placer devant les choses – conception scénique et policée du monde –, il s'agirait d'une vision diffuse. Je ne suis pas devant ceci ou cela, je ne suis pas devant la nature, j'en fais partie.[1727]

1720 Clébert: Mythologie d'André Masson, S. 28; vgl. Abb in: André Masson, hg. v. Rubin u. Lancher, S. 56; Breton: Le surréalisme et la peinture, S. 152; das Motiv auch frequent bei Max Ernst, vgl. Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, hg. v. Biro u. Passeron, S. 170.

1721 Vgl. Breton: Le surréalisme et la peinture, S. 154 u.ö.

1722 Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, hg. v. Biro u. Passeron, S. 279.

1723 Masson: Propos sur le surréalisme, in: Le rebelle du surréalisme, S. 40; vgl. Maurer: In Quest of the Myth, S. 149f.

1724 Lancher: André Masson: Origins and Development, S. 154; vgl. auch Abb. S. 153.

1725 Maurer: In Quest of the Myth, S. 151f.

1726 Vgl. Boccioni u.a.: Manifeste des peintres futuristes, in: Futurisme, hg. v. Lista, S. 164.

Wie schon angedeutet, besitzt Einsteins Begriff der Metamorphose auch kulturtheoretische Dimensionen, und dies nicht nur bezüglich primitiver Kulturen, wird er doch zur umfassenden Kosmologie totalisiert. Damit ist die äußerste Grenze des Diskurses angegeben, und die folgenden Kapitel werden versuchen, Strukturen und Funktionen des Einsteinschen Universums herauszuarbeiten. Allerdings besitzt dieses im Prinzip weder Ordnung noch Zentrum (wie etwa bei Goethe), sein Kern hat sich in eine gewaltsam arbiträre Funktion aufgelöst (vgl. EÄ, 71). Folge ist, daß alle kulturellen Erscheinungen als stabilisierende oder aber auch als lähmende Konventionen enthüllt werden; Werte werden dadurch entwertet, d.h. restlos funktionalisiert. Allerdings sieht Einstein hier eine „Chance unserer Freiheit" (W 3, 332):

> Tatsächlich besteht über die bereits fixierte Wirklichkeit hinaus ein Bezirk der permanenten Schöpfung und Metamorphose, also der dauernden Revolte gegen das auferlegte Weltbild [...]. All unsere Freiheit ist in diesem metamorphotischen Prozeß eingeschlossen. (ebd.)

Anders als in einer Epoche der Rationalisierung oder auch Aufklärung wird der Diskurs von innen her „aufgeheizt", wenn auch keineswegs im Sinne Bretons „okkultiert"[1728] oder im Sinne Novalis' „romantisiert"[1729]. Der Schriftsteller Einstein gibt – mit Niklas Luhmann zu sprechen[1730] – die „Vibrationen" des Diskurses voll an den Leser weiter.

Es ist kein Zufall, daß aus der Komplementarität von Willkür und Motivation der Begriff des Zeichens gleichsam entspringt. Ich habe dieser These im vorausgegangenen Kapitel schon vorgearbeitet und stelle den „Rossignol"-Text nun in einen größeren Zusammenhang. Einsteins Metamorphosen-Modell basiert in der Tat auf semiotischen Konzepten – nicht wir wohlgemerkt applizieren solche. So gewiß dies ist, so wenig läßt sich über entsprechende, d.h. einschlägige Quellen in Erfahrung bringen. Keine Einsteinsche Formulierung ist sprachwissenschaftlich prägnant genug, um daran spezifische Anregung oder konkreten Einfluß festzubinden. Zwar kann wohl kaum bezweifelt werden, daß Einstein den terminologisch profilierten Zeichenbegriff übernommen hat. Eine unmittelbare Quelle ist nicht zu lokalisieren, die Begriffswahl ist aber nicht zufällig, zumal ihr konsequenter Einsatz datiert werden kann: nach unbedeutendem Vorspiel (vgl. W 1, 78) in die mittleren zwanziger Jahre. Der Zeichenbegriff scheint über ein biographisch älteres Konzept, das der Funktion, eingeführt worden zu sein; biographisch älter, da sich ja schon der frühe Einstein mit der Kausalitätskritik Ernst Machs beschäftigt und identifiziert. Ich habe das in Kapitel 2.1.3.1 ausgeführt und verfolgen hier nur die Genese des Zeichenbegriffs aus dem der Funktion weiter. Ernst Cassirer hat in seinem frühen bedeutenden Werk über „Substanzbegriff und Funktionsbegriff" – an dem Einstein nicht vorübergegangen sein kann – den Sachverhalt in breitestem Umfang dargestellt. Nimmt Cassirer hier seine Beispiele vor allem aus dem Bereich der Physik, so schließt das den Einsteinschen Gedanken von der Universalität der Funktion zumindest nicht aus, ja Einstein dürfte sich bestätigt gefühlt haben:

> Je nachdem die ihrem Ziel und Wesen nach einheitliche Funktion der Gegenständlichkeit sich mit verschiedenem empirischen Material erfüllt, entstehen verschiedene Begriffe der physikalischen Realität, die jedoch nur verschiedene Stufen in der Erfüllung ein und derselben fundamentalen Forderung darstellen.

[1727] Masson: Divagations sur l'espace, in: Le plaisir de peindre, S. 147.

[1728] Vgl. Breton: Manifestes du surréalisme, S. 139 u. Mélusine, Nr. 2: Occulte – Occultation.

[1729] Vgl. Novalis: Fragmente und Studien 1797–1798, in: Werke, hg. v. Schulz, S. 385.

[1730] Vgl. Luhmann: Soziale Systeme, S. 97.

> Wahrhaft unveränderlich bleibt lediglich diese Forderung selbst, nicht die Mittel, durch die sie jeweilig befriedigt wird.[1731]

Es mag sein, daß in der „Fabrikation der Fiktionen“ die Rede von der „Ewigkeit der Funktion“ (FF, 125) diese früheren Anregungen nachklingen läßt. Ernst Cassirer leistet auch schon 1910 eine Verknüpfung zwischen Funktionsbegriff und Zeichenbegriff, wie sie auch für Einstein typisch ist und wie sie seine Theorie der späteren zwanziger Jahre prägt. Cassirer schreibt:

> Unsere Empfindungen und Vorstellungen sind Zeichen, nicht Abbilder der Gegenstände. Denn vom Bilde verlangt man irgendeine Art von Gleichheit mit dem abgebildeten Objekt, deren wir uns hier niemals versichern können. Das Zeichen dagegen fordert keinerlei sachliche Ähnlichkeit in den Elementen, sondern lediglich eine funktionelle Entsprechung der beiderseitigen Struktur.[1732]

Wie ich an der „Rossignol“-Interpretation demonstrierte, hat Einstein aus dem zeitgenössischen Interdiskurs den Begriff des Zeichens entwickelt; anders gesagt: die Abstraktion von verschiedenen diskursiven Modalitäten führt zu einem funktionalen Grundmodell. Nicht anders gelangt Claude Lévi-Strauss von der Beobachtung der Diversität der Mythen und der Mana-Darstellungen zum Begriff eines „signifiant flottant“ als „expression consciente d’une fonction sémantique“[1733]:

> Et en effet, le „mana“ est tout cela à la fois; mais précisément, n’est-ce pas parce qu’il n’est rien de tout cela: simple forme, ou plus exactement symbole à l’état pur, donc susceptible de se charger de n’importe quel contenu symbolique? Dans ce système de symboles que constitue toute cosmologie, ce serait simplement une *valeur symbolique zéro*, c’est-à-dire un signe marquant la nécessité d’un contenu symbolique supplémentaire à celui qui charge déjà le signifié [...].[1734]

Es hat jedoch seinen Sinn, daß Einstein seine Ideen vor allem in „Georges Braque“ ausbreitet, einer Kunstschrift im weitesten – auch romantischen – Sinne, denn nur die Kunst eröffnet ihm die Möglichkeit eines Gegendiskurses oder eines kreativ „offenen“ Diskurses, gegen „Vernünftung und Verbegrifflichung der Erlebnisse“ (EÄ, 70; vgl. auch W 3, 283, 338). Einstein beschreibt die Kunstsemiose wie folgt: „Ungehemmt folgen einander die Analogien der Gedichte, durch keine Vernunft mehr vereinheitlicht, sprunghaft vermählt sich Gegensätzliches, und einziger Zusammenhang bleibt die Metamorphose.“ (W 3, 314) Die Aussage bezieht sich auf Künstler und Zuschauer, wie Einstein ausdrücklich vermerkt. Wenn aber Wandel der „einzige Zusammenhang“ bleibt oder umgekehrt „die Einheit der Zeichen“ bloß noch „im Drama der Metamorphose“ (W 3, 133) ruht, was bedeutet dies? Das Verbindende kann nicht mehr substantiell gedacht werden, es gibt keinen gemeinsamen Nenner, kein Klassem mehr; der Konnex schrumpft zur Funktion. Die Wirklichkeit wird zum sprunghaft funktionierenden Prozeß (s. W 3, 250 u.ö.). Alles ist möglich. Einstein postuliert nicht nur die „Auflösung des Substanzenrummels vom festen Objekt“ (W 3, 294), sondern er deklassiert auch das moderne Ich zum „labilen Funktionssimultané“ (W 3, 264). Durch die Historisierung der Kategorien „Subjekt“ und „Objekt“ als später zivilisatorischer Spaltprodukte (vgl. W 3, 267ff.) und die Dekonstruktion ihrer scheinbar natürlichen Gegenüberstellung transformiert Einstein die abendländische Philosophie zur Semiotik. Nietzsche freilich hatte diesen Wandel längst erkannt bzw. vorweggenommen. „Subjekt, Objekt, ein Täter zum Tun, das Tun und das, was es tut, gesondert:

[1731] Cassirer: Substanzbegriff und Funktionsbegriff, S. 404.

[1732] Ebd.

[1733] Lévi-Strauss: Introduction à l’œuvre de Marcel Mauss, S. XLIXf.

[1734] Ebd., S. L.

vergessen wir nicht, daß dies eine bloße Semiotik und nichts Reales bezeichnet“[1735], notiert er im Nachlaß der achtziger Jahre.

Das pánta rheí des von Nietzsche sehr geschätzten Heraklit ist Sabine Ebel zufolge eine mögliche philosophische Inspirationsquelle[1736]. Im Nietzscheschen Begriff des Rausches, des „apollinischen“ wie des „dionysischen“, liegt ein weiteres metamorphotisches Moment – unentfaltet – verborgen[1737]. Als beiden Rauscharten gemeinsam und wesentlich definiert Nietzsche die „Leichtigkeit der Metamorphose, die Unfähigkeit, nicht zu reagieren [...]“[1738]. Diese uneingeschränkte Reaktionsfähigkeit vergleicht er mit gewissen Formen der Hysterie, aber er abstrahiert nicht bis zum bloßen Funktionsbegriff wie Einstein. Der diskutierte Diskurswandel wird von Einstein einerseits als Kulturzerfall und Auflösung registriert, andererseits als zivilisatorische „Überlast“ (W 3, 303). In offenkundiger Frontstellung gegen Max Webers Rationalisierungstheorem[1739] behauptet Einstein:

> Das Übermaß an vielfältiger und beliebiger Sinndeutung ergibt keineswegs ein Anwachsen des Sinns der Zivilisation, sondern aus dem Kampf der tausend Sinngebungen und Rationalisierungen wachsen Sinnlosigkeit und Irrationalisierung der Kultur und des Seins; das Übermaß an Sinn wird zum Nonsens. (W 3, 202)

Ist hier wiederum „Beliebigkeit“ (Arbitrarität) das Kennwort der Semiose, so an anderer Stelle „Unverbindlichkeit“: „Die Kultur zerfiel zu Unverbindlichkeiten, und wenn man scharf hinsah, waren die Konventionen nur technische trucs von Spezialisten.“ (W 3, 243) Das „Handbuch der Kunst“ notiert: „*Metamorphose* zeigt die Substanzlosigkeit, das Umbrechen der heutigen Welt […].“ (HdK, 36).

Indem Einstein sowohl Proliferation des Sinns als auch Sinnzerfall mit dem „Grunddrama der Metamorphose“ (K 3, 213; vgl. W 3, 133, 280) in Zusammenhang bringt, zerstört er auch jede rationalistisch-perfektibilistische Geschichtsteleologie, ja er erkennt die metaphysischen Voraussetzungen des abendländischen „Heilsweges“ zur Vernunft als historisch, und d.h. als obsolet. Im Rahmen seiner Kosmologie setzt Einstein den Begriff der „Metamorphose“ im wesentlichen auf zwei Ebenen an: einer „ontologischen“ und einer „psychologischen“, die indessen beide miteinander „kommunizieren“ (im Sinne André Bretons). Allerdings steht die Logizität dieses Verhältnisses – und unseres Sprachgebrauchs – mehrfach in Frage. Die „Metamorphose des Daseins“ (W 3, 310) oder des „Realen“ (W 3, 328) wird ja nicht einfach erkannt, ihre Zeichen sind ja weder, wie der Ontologe Heidegger meint, „ontisch zuhanden“[1740], noch durch ein emblematisches „Verweisungssystem“[1741] quasi abrufbar; Einstein ist also auch kein „Allegoriker“ im Sinne Walter Benjamins. Man wird der Metamorphose gleichsam „ansichtig“ in einem visionären, halluzinativen Erlebnis, das sich selber der „Gewalt des Funktionalen“ (EÄ, 71) ausliefert:

> Objekt wie Subjekttendenzen werden [...] in einen komplexeren Prozeß eingespannt, nämlich in die Metamorphose [selbst]. Nun tritt an die Stelle des statisch begriffhaften Wirklichen das Funktionswirkliche. Mit der Beendung des stabilen abgetrennten Subjekts ist aber die anthropozentrische Einstellung durchbrochen. (W 3, 256)

[1735] Nietzsche: Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre, in: SA, Bd. 3, S. 777.

[1736] Vgl. Ebel: Engagement und Kritik, S. 159.

[1737] Vgl. Alwast: Logik der dionysischen Revolte.

[1738] Nietzsche: Götzen-Dämmerung, in: SA, Bd. 2, S. 996.

[1739] Vgl. Weber: Die protestantische Ethik u. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. 1, S. 13ff. u. S. 205ff.

[1740] Heidegger: Sein und Zeit, S. 82.

[1741] Vgl. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Gesammelte Schriften, Bd. 1/I, S. 403.

Zweifelsohne zeugt der Visionär vom Erschauten, und ohne Zweifel bedient sich Einstein zur Schematisierung dieses Wahrnehmungsaktes religiöser Modi, nicht nur der alttestamentarischen Tradition. Mehrfach spricht er von einer „Wiederkehr der Mantik“ (W 3, 317 u. K 3, 124). Der Künstler *gestaltet* seine Wahrnehmung, er *erkennt* die Metamorphose nicht eigentlich, der Primitive *lebt* sie. Einstein als Theoretiker vermag denn auch nur „aus zweiter Hand“ von Zeugnissen etwa primitiver Kunst zu berichten und zu sprechen. Nicht die Werke sind – in Adornos Worten – interpretationsbedürftig[1742], sondern der Interpret kann nur dank der Werke – also über einen „Umweg“ (W 4, 51, 410) – sagen, was er sagt; dies vielleicht auch ein Grund unter anderen, daß „Georges Braque“ nicht den geplanten rationalistischen Titel „Réflexions“ behielt[1743]. Der Begriff „Umweg“ nimmt offenbar den früheren der „Paraphrase“ auf, reichert ihn aber mit psychoanalytischer Erkenntnis an und faßt ihn als „Ersatz“ oder „Verschiebung“:

> Sehr oft ist Stil nur eine Manier des Umwegs. Man gibt Formen (z.B. Bauelemente oder Bewegungen), die kaum praktisch notwendig sind oder vorkommen. Hier steckt eine Masse an künstlerischer Rhetorik und Floskel. Siehe die Künste (früher Orient, Neger etc.), die im großen ganzen die Rhetorik der Umwege vermieden. (HdK, 38; vgl. W 4, 252)

Einsteins Reflexionen, so selbstbezogen-originell sie sich – nicht eben selten – vom Gegenstand entfernen, suchen im Prinzip doch immer wieder die Rückbindung ans paradigmatische Kunstwerk. Der metonymische Konnex – Person für Werk[1744] – mag in „Georges Braque“ mitunter gar unbeholfen, ja aufgesetzt wirken – er mag auch zum Teil durch eine Redaktion letzter Hand im Hinblick auf ein verlegerisches Projekt (Typ: Kunstbuch) zustande gekommen sein –, der tiefere Grund liegt in der schon früh geäußerten Einsteinschen Einsicht, daß keine Ästhetik – als Wissenschaft oder Theorie – „Kunst“ ersetzen kann.

Als surrealistischer Theoretiker überläßt Einstein die Objektebene des Diskurses ganz der halluzinativen Praxis; daher auch der – kubistisch oder postmodernistisch – permanente Perspektivenwechsel. Das (rationale) Erkennen kann in den Gegenstand gar nicht eindringen. Auch die Breton-Gruppe verstand den Künstler als Medium, dessen écriture automatique weder kontrolliert noch reflektiert werden dürfe bzw. könne[1745]. Der Einsatz der Metasprache wird von der Genese des Kunstwerks weit abgerückt – notwendigerweise, denn der observierende/zensurierende Interpret verfällt entweder der schon oben genannten „Gewalt des Funktionalen“ (EÄ, 71) und gibt dabei seine intellektuelle Distanz auf, oder aber er bringt den schöpferischen Prozeß selber – verständnislos – zum Stillstand. Einstein erkennt in beiden Fällen einen „tötlichen“ Vorgang: im halluzinativen Akt stirbt – einerseits – das Ich ab (vgl. W 3, 224) – „Das Kunstwerk ist in vielerlei Hinsicht eine Art Selbstmord.“ (W 3, 127) Andererseits definiert Einstein: „Verbegrifflichung heißt: Abwehr des Tötlichen und Lebendigen, unübersehbaren Weltzwangs.“ (EÄ, 70) „Abwehr des Lebendigen“ bedeutet natürlich auch dessen „Tötung“. „Nichts ist mehr durch Worte gefährdet als Funktion, die gedeutet wird“ (W 4, 151), heißt es schon 1921. Die Schärfe des Verstandes verursacht also die „Unschärfe“ des Phänomens – auch dies ein romantisches Motiv, „denn darin besteht gerade das Leben, daß es nicht begriffen werden kann“[1746], wie Novalis notierte.

[1742] Vgl. Adorno: Ästhetische Theorie, S. 193ff. u.ö.

[1743] Vgl. Einstein an Wasmuth, Quelle: DLA.

[1744] Vgl. Bouverot: La rhétorique dans le discours sur la peinture ou la métonymie généralisée, SS. 60, 63, 71.

[1745] Vgl. Breton: Manifestes du surréalisme, S. 37 u. ders.: Entrée des médiums, in: Les pas perdus, S. 122ff.

[1746] Novalis: Fragmente und Studien bis 1797, in: Werke, hg. v. Schulz, S. 295.

Die Logizität der Metamorphose erscheint zwar somit dilemmatisch und die Logik Einsteins aporetisch; wenn dieser dennoch von autodestruktiven Prozessen – und *in* ihnen – handelt, so argumentiert er zwangsläufig in einem anderen als dem gewohnten Wissenschaftsparadigma. Einstein stellt das Erkennen zurück und läßt das Gestalt-Ereignis zu – was nicht heißt, daß er im Bereich der einmal erreichten „postlogischen Mentalität" (AWE, 35) nicht mit der ihm eigenen Intellektualität verführe:

> Uns beschäftigen Kunstwerke lediglich soweit, als sie Mittel enthalten, das Wirkliche, die Struktur des Menschen und die Weltbilder abzuändern, also als Hauptfrage steht, wie können Kunstwerke einem Weltbild eingeordnet werden oder wie zerstören und überschreiten sie dies. Damit ist die Stellung des Kunsthistorikers umgestülpt. Nun gilt es, die Kunst auf ihren biologischen Sinn hin zu prüfen, also es genügt nicht, eine beschreibende Geschichte zu bieten oder schulmäßig ästhetisch zu werden und Zensuren zu verteilen; eine Soziologie oder Ethnologie der Kunst muß versucht werden, wobei diese nicht mehr als Selbstzweck, sondern als lebendiges und magisches Mittel gewertet wird. (W 3, 188)

Man ist versucht, das Demonstrationspronomen nicht auf „Kunst" zu beziehen (die in der Tat gemeint ist), denn mit der Kunst steht ja der epistemologische Status jener Soziologie oder Ethnologie – oder auch Kosmologie – selbst zur Diskussion. Fragt man nun nach dem „biologischen Sinn" oder der Funktion dieser Wissenschaften und berücksichtigt dabei, daß es Einstein um „reines" Erkennen gar nicht geht bzw. er dieses – begründet – für unmöglich hält, so gelangt man zu einem Diskurs, der zwischen „Moral" und „Mythos" changiert. Freilich bedarf es zu dieser Bestimmung noch einiger Rechtfertigungen und Erläuterungen. Gleichwohl läßt Einstein an seiner moralischen Intention in „Georges Braque" keinen Zweifel, bezeichnet er doch als „Grundfrage" seiner Untersuchung explizit die „moralische und nicht nur ästhetische Wertung der Kunst" (W 3, 213; vgl. 206). Kubismus ist ihm eine Frage der „Gesinnung" (W 3, 197). Als so allgemeine wie unmittelbare Wirkungsintention ist die „moralische" Komponente dem schriftstellerischen Werk Einsteins von Anfang an eigen (vgl. W 1, 27); sie prägt auch sehr viel stärker den literarischen (rhetorischen, ästhetischen) Diskurs als den wissenschaftlichen oder auch philosophischen. Ich habe ja untersucht, wie gerade Rhetorisierung und Parteilichkeit die Einsteinschen Sachtexte dem Publikum zu öffnen und die akademische Binnenkommunikation zu überwinden suchten. Einstein ist Kunstkritiker in einem höheren, d. h. nicht-journalistischen Sinne, und auch hier hat er seine Vorläufer und Vorbilder in Friedrich Schlegel oder Winckelmann:

> Anschauung ist nicht nur stabiles Material übergeordneter Kräfte und Bezirke, denen sie umwandelbar [korr. K 2, 56: unwandelbar; K 3, 58: unverwandelbar] zur Verfügung steht, nicht nur Gedächtnis des Gegebenen, sondern in der Kunst, wo sie [die Anschauung] zum Selbständigen gesteigert wird, versucht man sie, die sonst der Reflexion als willig Unveränderliches dienen soll, abzuändern; denn hier ist jene selbst das produktive Moment. In die Anschauung wird schöpferische Freiheit gelegt, und ihre konventionelle Bestimmung, die sie zu dienendem Mittel bequemt, wird durchbrochen. (K 1, 57)

Während Einstein in seiner surrealistischen Phase den Kampf gegen die „tötliche Tautologie" (W 3, 16; vgl. W 4, 177) noch intensiviert und die „Vermehrung des Chaotischen" (EÄ, 99) durch das Kunstwerk fordert, deutet sich schon eine gewisse Resignation an: „Pleite – man kann sich durch K[unst] keine Freiheit schaffen. Michel Ange – Rembrandt – überall die religiöse Kompensation – sie ist eine Fixierung unserer Manie und Ausdruck unserer Besessenheit [...]." (HdK, 38)

2.3.1.5. Die Konkurrenz der Diskurse

Um die neue Komplexion des Diskurses, des Einsteinschen und des epochalen, Ende der zwanziger/Anfang der dreißiger Jahre zu analysieren, knüpfe ich am Beispiel Ernst Cassirers an. Cassirer, der natürlich wie Einstein die einschlägige Ethnologie verarbeitet hat, wendet sich unter Berufung auf Plato gegen die sophistische Erklärung – und damit „Zerstörung" – des Mythos bzw. der Mythen, deren Fortwirken er in der aufklärerischen Popularphilosophie bis hin zur Gegenwart beobachtet. Gleichwohl situiert er seine „Philosophie der Mythologie" – im Anschluß an Schelling[1747] – entschieden in der philosophischen Tradition:

> [...] denn in der Auseinandersetzung mit dem mythischen Denken erst gelingt es der Philosophie, zu der scharfen Fassung ihres eigenen Begriffs und zum klaren Bewußtsein über ihre eigene Aufgabe vorzudringen.[1748]

Der philosophische Zugang Cassirers zum Mythos und eine sozial fungierende Ästhetik, wie sie Einstein propagiert, bemühen sich gleicherweise um ein integrales Verständnis ihres Gegenstands, divergieren aber gattungsmäßig/diskursiv. Der Begriff der „Metamorphose", der auch bei Cassirer ephemer auftaucht, wird hier in direktem Zugriff theoretisch abgehandelt, wenn zwar eingebettet in Cassirers „Philosophie der symbolischen Formen"; er wird also weder platt rationalistisch noch dialektisch zurechtgebogen oder im Sinne Adornos und Horkheimers[1749] „zerbrochen":

> Während die Denkform der empirischen Kausalität [...] wesentlich darauf gerichtet ist, eine eindeutige Beziehung zwischen bestimmten „Ursachen" und bestimmten Wirkungen herzustellen, stehen dem mythischen Denken auch dort, wo es die Ursprungsfrage als solche stellt, die „Ursachen" selbst noch in völlig freier Auswahl zu Gebote. *Hier kann noch alles aus allem werden*, weil alles mit allem sich zeitlich oder räumlich berühren kann. Wo daher das empirisch-kausale Denken von „Veränderung" spricht und wo es diese aus einer allgemeinen Regel zu verstehen sucht, da kennt das mythische Denken vielmehr nur die einfache Metamorphose (im Ovidischen, nicht im Goetheschen Sinne verstanden).[1750]

Cassirer grenzt indessen sehr wohl „Mythos" von „Wissenschaft" ab, indem er beider Eigenart erkennt und anerkennt. Unterscheidungskriterium ist ihm wie auch Einstein die Regularität der Veränderung:

> Wenn das wissenschaftliche Denken sich der Tatsache der „Veränderung" zuwendet, so ist es nicht der Übergang eines einzelnen sinnbildlich gegebenen Dinges in ein anderes, worauf sein Interesse gerichtet ist: sondern dieser Übergang erscheint ihm vielmehr nur insoweit „möglich" und zulässig, als in ihm ein allgemeines Gesetz sich ausdrückt, als in ihm gewisse funktionale Beziehungen und Bestimmungen zugrunde liegen, die, unabhängig vom bloßen Hier und Jetzt und von der jeweiligen Konstellation der Dinge im Hier und Jetzt, allgemein als gültig angesehen werden. Die mythische „Metamorphose" ist dagegen stets der Bericht über ein individuelles Geschehen – über den Fortgang von einer individuellen und konkreten Ding- und Daseinsform zu einer anderen.[1751]

Da Einstein hingegen „Metamorphose" als kosmisch-kosmologische Grundfunktion wertet – ja man könnte sagen: als „gestaltloses Gesetz" (AWE, 16), das an die Stelle des „toten Gottes" getreten ist –,

---

[1747] Vgl. Schelling: Philosophie der Mythologie, Bd. 1, S. 5.

[1748] Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 2, S. 3 (Hervorh. Kf).

[1749] Vgl. ebd., S. 4 u. Horkheimer u. Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 8.

[1750] Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 2, S. 61.

[1751] Ebd., S. 62; vgl. die Wiederaufnahme des Themas in ders.: The Myth of the State, S. 8ff.

diffundiert er das Phänomen. Er kapselt es nicht in seinen Diskurs ein, obwohl auch er es durchaus als solches erkennt – und akzeptiert. Begriffliche Entgrenzung und individuelle Einordnung unterscheiden ihn von dem Philosophen Ernst Cassirer, der intellektuell auf Distanz bleibt. Einstein indessen, sich selber immer wieder wandelnd, läßt das Walten der Metamorphose zu bzw. interpretiert Philosophie, Wissenschaft, überhaupt Begrifflichkeit als „Weltabwehr" (EÄ, 71), ja als „Grundfälschung" (ebd.). Als vor der Metamorphose „schützende logische Operationen" (ebd.) erachtet er Reduktion und Generalisierung:

> [...] der bewußte Mensch [lebt] am Rand der Welt und ihm gegenüber lagern feindliche oder indifferente Gewalten, die er immer tiefer in das Netz der Begriffe zu verstricken versucht. Um diese Wirkungsmassen zu bekämpfen, errichtet man Ausschnittstypen, man versucht um jeden Preis die komplexen Beziehungen zur Welt zu verringern und abzuschwächen. Der Mensch will die übergewaltige Masse des ihm entfremdeten Ereignisses beherrschen. Identifiziert er sich mit jenem, so bedeutet dies sichere Vernichtung. Wir werten das Erkennen vor allem als negative Tendenz, nämlich als Kampf gegen den Gestaltzuwachs und die konkrete Welt. Man entleert die einzelgestaltigen Kräfte, die leibhaften dämonischen Animismen, indem man generalisiert. (ebd.)

Dieses ur-menschliche Verhalten ist jedoch kontraproduktiv, erzeugt einen gegenläufigen Prozeß, den der frühe Einstein bereits beobachtet hatte: „[...] die Lösungen der Probleme [werden] besonders durch die bereits historischen Lösungen erschwert." (W 1, 63) Diese neuzeitliche Proliferation der Diskurse und ihre wechselseitig induzierte Sinnentleerung einerseits, der unbedingte Prioritätsanspruch der Naturwissenschaften andererseits führen zu einer grundsätzlichen Diskurskonkurrenz, die alles und jedes zur Fiktion verkommen läßt.

Analog zur Verallgemeinerung des Ideologie-Begriffs bei Karl Mannheim[1752] anerkennt der spätere Einstein nicht mehr nur die lebensdienliche Notwendigkeit von Fiktionen, sondern alles ist Fiktion geworden. Einsteins nächster Schritt freilich war, die „Fabrikation" der Fiktionen auf gesellschaftliche Bedingungen zurückzuführen, nämlich auf das, was er die „kapitalistisch-liberale Phase" (FF, 118) nennt: „Der Privatkapitalismus [oder Liberalismus] war auf der freien Konkurrenz erbaut, welche die höchste Differenzierung [...] der Produkte und Waren erfordert." (ebd.) Einstein zögert nicht hinzuzufügen: „Gleich den Fabrikanten oder Händlern konkurrierten die Intellektuellen miteinander." (FF, 119) Auch dieser Gedanke findet sich bei Karl Mannheim[1753]. Indem Einstein die Rolle des Menschen im „Drama der Metamorphose" (W 3, 280) untersucht, erkennt er – lange vor Michel Foucault –, daß die Kategorie des Subjekts nicht nur eine relativ späte, d.h. aber auf jeden Fall: geschichtliche, Erscheinung ist, sondern daß „der Mensch" bereits wieder aus dem Zentrum des Diskurses rückt oder gerückt ist[1754]. Der moderne Diskurs selber erscheint dezentriert, ja „strukturlos" (vgl. W 3, 204). Verzweifelte schon Bebuquin auf der Suche nach einem Zentrum, nach einem Gottes-Ersatz, klagte auch der Kritiker Einstein 1918 – und erneut 1925 im „Europa-Almanach": „Wo wäre unsere Zentralidee, wo unser Gesetz [...], wo unser Mythus?" (W 1, 490), so wird um 1930 jede Fixierung als obsolet aufgegeben: „Einmal müßte man die Geschichte dieser eitlen Anthropozentrik schreiben, die alle kosmische oder metamorphotische Gesinnung ausschaltete." (W 3, 244) Für geschichtliche Betrachtung indessen blieb keine Zeit.

[1752] Vgl. Mannheim: Ideologie und Utopie. S. 53ff. u. Lenk: Problemgeschichtliche Einleitung, in: Ideologiekritik und Wissenssoziologie, hg. v. dems., S. 46.

[1753] Vgl. Mannheim: Die Bedeutung der Konkurrenz im Gebiete des Geistigen.

[1754] Vgl. Foucault: Les mots et les choses, S. 398.

Einstein konstruiert einen Zusammenhang zwischen christlichem Weltbild und neuzeitlicher Rationalität, während der (früh-) antike Mensch – wohl unter dem Einfluß Nietzsches – dem primitiven angenähert wird:

> Man vergißt, daß der antike Mensch gegen eine bedrohende Masse fast unkontrollierbarer dämonischer Kräfte sich verteidigen mußte. Wahrscheinlich anthropomorphierte er diese Gewalten, um sie seinem Dasein anzunähern und diese ungefährlicher zu machen. Er rettete sich in das Rationale, um dem Mythus nicht zu unterliegen, dessen letzte tödliche Äußerung die archaisierende Tragödie war, die jedoch immer stärker vernünftig wurde. (W 3, 257)

Der christliche Dualismus hat jedoch Einstein zufolge die Vernunft aus ihrer antiken Leistungsfunktion entpflichtet – einer Bewältigung des Animismus, durch die selber die Ratio gebändigt blieb: „Der christliche Typus scheidet sich vom antiken dadurch, daß er den einheitlichen Kosmos in einen Dualismus von Geist und Materie, Form und Gegenstand, Subjekt und Objekt spaltete [...].“ (W 3, 204) Dieser „formkräftige“ Dualismus – wie es schon früher hieß (W 1, 42) – hat indes Einstein zufolge keinen anderen „Sinn“, als überwunden zu werden. Durch selbstreferente Bindung der visionären Kräfte sollen Mensch und Gesellschaft stabilisiert, soll der Metamorphose Einhalt geboten werden. An die Stelle der weltimmanenten mythologischen Lösung der condition humaine tritt die transzendentale Projektion: „Der religiöse Mensch war in Gott zentriert, und dieser bildete den festen dauerhaften Kitt zwischen Vision und gegebener Welt.“ (W 3, 327) Dieser Wandel vom antik-zweischichtigen zum christlich-dreischichtigen Weltbild hat Manfred Fuhrmann im Anschluß an Hans Blumenberg in ganz ähnlicher Weise beschrieben[1755]. Trotz despektierlicher Aphoristik hin und wieder, ja „beschimpfung gottes“ (AWE, 15) – kaum ein anderer Autor der modernen Avantgarde hat obszöner den „Tod Gottes“ mit solch apokalyptischer Gewalt erfahren und theoretisch umgesetzt wie Einstein, und es ist sehr bezeichnend, daß er zu keinem Augenblick den Nietzscheschen Gedanken des „Übermenschen“ – als anthropomorphe Ersatzreligion – aufgreift. Nietzsche wird vielmehr als „optimistischer Streber“ (W 2, 45) ridikülisiert. Nihilismus und Kunstdesiderat werden jedoch in seinem (Nietzsches) Sinne verknüpft: „Gott war die größte kraftanstrengung des menschen, die am dollsten dirigierte hypnose. jetzt steht man belämmert kläglich zwischen den trümmern, die noch mechanisch zucken wie froschschenkel [...].“ (AWE, 16) Die Säkularisation – von Einstein eher als Verlust und Last, denn als Emanzipation empfunden – wirft den Visionär – als Personifikation der menschlichen Bewußtseinspotenzen – zum einen auf sich selbst zurück, zum anderen wird das destabilisierte Individuum in die Dynamik der Zeichenproduktion selber hineingezogen, in der es von Auflösung bedroht ist:

> Der gegenwärtig Schauende ist nicht mehr zentrisch gebunden, und so wird für ihn das Kriterium des Neuen besonders wichtig. Gott ist nicht mehr Stimulanz, aber auch nicht mehr Hemmung der Vision, und somit enthält für den heutigen Isolierten der halluzinative Zustand schwerere Gefahr und Wagnis, da er als isoliertes Individuum erlebt und nicht mehr durch unmittelbare Kollektivierung vor seinen eigenen Erlebnissen geschützt ist. Die alte religiöse Vision war initiativ, also konservativ geartet, sie war Gnade und Geschenk eines Gottes; die heutige Vision bedeutet subversive Isolierung und restlose Hingabe an das Unbekannte. (W 3, 327)

Das „Projekt der Moderne“ – um hier einen Begriff Jürgen Habermas’ kritisch aufzugreifen[1756] – *kann* daher gar nicht „vollendet“ werden. Schon Charles Baudelaire schließt seine „Fleurs du Mal“ mit

---

[1755] Vgl. Fuhrmann: Wunder und Wirklichkeit, S. 222f.

[1756] Vgl. Habermas: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt.

einer Anrufung des Todes: „O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!" – die „Reise" hat kein Ziel:

> Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
> Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*![1757]

Einstein verkennt nicht, daß der Diskurs der Moderne gespalten ist, d.h. daß er trotz seiner „transzendentalen Obdachlosigkeit"[1758] von Rationalität und Technologie mit geprägt wurde und wird, doch er ordnet diese von vornherein der christlich-abendländischen Tradition unter:

> Diese liberale Zeit vermeinte durchaus unchristlich gesinnt zu sein, doch zuinnerst war sie mit ihrer idealistischen Einstellung nur Folge und Ende der christlichen Zivilisation. Dieser Liberalismus hatte die Deutung über die Bildung einer einzigen Wirklichkeit gestellt, und somit hatte man unbewußt das alte christliche Drama, nämlich die Überlegenheit des Geistes gegenüber der Tatsache weitergespielt. [...] Da die zentrierende Suggestion eines Gottes oder einer geoffenbarten Lehre fehlten, zerfiel die früher befohlene und einheitlich geistige Ordnung in einen Wust zahlloser individueller Meinungen, wodurch – abgesehen von dem unzulänglichen Versuch, ein quantitatives Weltbild zu schaffen – unsägliche Kräfte zerstreut wurden. Das christliche Weltbild war aufgelöst; keine geistige Bindung, kein Fund verpflichtete mehr, so eilte man von Variante zu Stufung, wobei gerade die individuellen Unterschiede geschätzt wurden. Solch formlose Masse aus Deutungen wurde rasch verbraucht. Anstelle der bindenden Realität trat jedmögliche Meinung; man war Deutungsneurastheniker und Artist der Interpretation, worin jedes bestimmte Wirkliche untergegangen war. (W 3, 197)

Die Konkurrenz der Naturwissenschaften mit dem theokratischen Weltbild erfährt schon im Moment bzw. im Prozeß eben dieser Konkurrenz eine Relativierung. Nicht nur schafft das Quantitätsprinzip kein Äquivalent zur vorgeblich sozialen Qualität des Christentums, in ihm selbst stecken – immer Einstein zufolge – Prinzipien permanenter Selbstaufhebung und -überbietung: Spezialisierung und Hypothese. Sehr genau ist weder ausgeführt, wie und wann eine religiös zentrierte Gesellschaft funktionierte, noch warum die technologische Utopie mißriet oder mißraten sollte. Einsteins Argumentation verrennt sich zudem in zwei Selbstwidersprüche, deren einen dann die „Fabrikation der Fiktionen" zu lösen sucht: Einstein ist ja – erstens – selber Teil, ja Partei der individuellen Weltbildproduktion. Zweitens hat er im Gegensatz zur primitiven Kunst christliche Kunst – auch als integrales Moment des theokratischen Weltbilds – kaum jemals goutiert; Paul Claudel erscheint ihm bereits als Moderner. Relativ latent wird der eigentliche Konflikt behandelt: der Ersatz der Religion durch die moderne Kunst und deren antagonistisches Verhältnis zur technischen Zivilisation. Einstein lehnt konsequenterweise die technomorphe Malerei des Futurismus und auch des Konstruktivismus ab, wie oben schon bemerkt. Er zeichnet im zweiten Kapitel von „Georges Braque" die Entwicklung vom 19. Jahrhundert an nach:

> Man erarbeitete die Übereinkunft des quantitativ bestimmten, naturwissenschaftlichen Weltbildes, das abergläubig, nämlich streng kausal, konzipiert war. Innerhalb dessen schloß man Rechte und Freiheiten des einzelnen aus. Nun geriet dies mechanische Weltbild zu einem Ersatz von Schicksal, das von den meisten glaubensmäßig hingenommen wird. Jedoch war die menschliche Einwirkung dieses vernünftigen Mythus äußerst begrenzt, da dies Wissen schwer mitzuteilen war. Dieses quantitative Weltbild entsprach der entwickelten Technik und Industrie, zumal man nun den Menschen als bezifferbare Arbeitskraft bewertete, während Person und Charakter des einzelnen für fast belanglos galten. Technik und Wissenschaft schlossen eine Individualisierung, eine technische Kollektive ein. Dieses Weltbild unterschied sich von den früheren, da man versuchte, anstelle einer mythisch gestalthaften Realität eine konstruierte Abstraktion zu setzen, weniger um Erfahrungen zu ermöglichen, als diese auf wenige Typen zurückzuführen, d.h. sie zu erklären. Somit ist das rationale Weltbild vom Prinzip der Entgestaltung oder der Gestaltvernichtung beherrscht, und

[1757] Baudelaire: Le Voyage, in: Œuvres complètes, Bd. 1, S. 134.
[1758] Lukács: Theorie des Romans, S. 32.

wäre solche Gesetzbildung in sich vollständig, so schlösse sie jedes tatsächlich Neue aus. Somit stand diese Konzeption einem wesentlichen Teil aller Kunst, nämlich der Gestaltfindung, der neuen Vision diametral gegenüber. (W 3, 195f.)

In der kaum eingeschränkten („wesentlicher Teil") Allaussage kommt Einsteins zentrale Obsession zum Ausdruck: ein „Trieb" zur Innovation einerseits, eine Wiederholungsphobie andererseits. Codeworte dafür sind „Tautologie" bzw. „Revolte". Nachahmungsverdikt und Erfindungspostulat begegnen schon im Einsteinschen Frühwerk, etwa in der Aufforderung Nebukadnezar Böhms an Bebuquin: „Variieren Sie doch einmal, monotoner Kloß." (W 1, 78; vgl. auch W 1, 129). Der „Konflikt zwischen Abbild und Schöpfung"[1759] prägt die gesamte Moderne. Die ersten Zeilen des Kubismus-Kapitels der „Kunst des 20. Jahrhunderts" bringen das Problem auf den Begriff:

[...] es erhob sich die Frage, ob Gegenstände abgebildet werden sollen oder ein freier Bildgegenstand zu erfinden sei; ob Geschichte der Form variierendes Wiederholen bedeute, wozu der Künstler fatal verurteilt bleibe, Kunst ein verheiligter Konservatismus und das schöpferische Moment von Beginn an begrenzt sei. Stellt Geschichte, als Kontinuum von Wiederholung gefaßt nicht die Schöpfung in Frage – ist Kostbarkeit der Tradition nicht gerade Rettungsgürtel der Unschöpferischen? Wiederholung oder Erfindung – man wollte sich entscheiden. (K 1, 56)

Einstein erklärt nicht nur den Kubismus zum „geschichtlichen Umbruch ersten Ranges" (W 3, 203), sondern die Kunst auch zum kulturellen Movens kat'exochen, die kubistische und dann die surrealistische Kunst wohlgemerkt. Die ästhetische Avantgarde ist nicht nur Ingrediens des Kulturprozesses, sie ist dessen Modell – ja weit mehr: Einstein erhebt das pars zum totum. Natürlich kann das favorisierte Strukturmuster kaum auf andere Epochen und Kulturen übertragen werden; zu sehr hat Einstein gegen die mimetische Kunst der „klassischen" Tradition polemisiert, zu sehr ist die Kunst der Primitiven oder auch die mittelalterliche typologisch (im allgemeinsten Sinne), d.h. beide wiederholen vorgegebene Modelle – etwa Masken und Figurinen hier, religiöse Motive dort. Freilich schlägt die Perseveranz des Traditionsbruches auch auf die Moderne zurück: aber erst der Einstein der „Fabrikation der Fiktionen" analysiert die Monotonie der Erfindung selber. Erst hier sieht er den Gleichlauf von Avantgarde und moderner Zivilisation kritisch.

Im Unterschied zum Diskurspluralismus bzw. zur „Stoffanhäufung" (W 1, 63), über die der Student um 1900 klagte, erscheint die epistemologische Situation für den Einstein der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre vom Prinzip der Konkurrenz geprägt. Zwar wußte er schon zuvor von Nietzsche her, daß ein „Übermaß" an (historischem) Wissen dem Leben nicht dienlich ist[1760] – das bekannte Historismus-Problem[1761]. Die Selbstgefährdung des Wissens oder der Wissenschaften erkennt Einstein jedoch im Lichte seiner Hypothesen- und Fiktionskritik. Zweifelsohne waren ihm beide Begriffe von Anfang an vertraut, aber sie werden ihm weder selbst noch in ihrem Stellenwert zum Problem, ja Bebuquin proklamiert – auch hier wieder Nietzsche folgend[1762] –: „Wir entbehren der Fiktionen, der Positivismus ruiniert." (W 1, 85) Böhms „Seelenamt" wird als „hypothetische Handlung" (W 1, 80; vgl. W 1, 103) bezeichnet: Fredegonde Perlenblick reagiert mit androgyner Selbstironie auf Bebuquins Anspielung, „Gnädigste, Sie sitzen auf einer Hypothese." – „Ja, ich bin wie ein verkleideter Knabe." (W 1, 90) Dieser epistemologische small talk – Ironie heißt laut Harald Weinrich „Klein-Tun"[1763] – kreist um Bebuquins Hauptproblem, die

[1759] Einstein: Betrachtungen zum Werk des George Braque, S. 1, Quelle: CEA.

[1760] Vgl. Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen, in: SA, Bd. 1, S. 219.

[1761] Vgl. Köhn: Überwindung des Historismus, Tl. 2, S. 94ff.

[1762] Vgl. Del Negro: Die Rolle der Fiktionen in der Erkenntnistheorie Friedrich Nietzsches.

[1763] Weinrich: Linguistik der Lüge, S. 59.

Identität – Fredegonde hat dieses Problem allerdings ganz offensichtlich nicht (vgl. W 1, 91). Wenn man eine analoge Unterhaltung von Bebuquin und Böhm vergleicht, kann man jedoch die Verwandtschaft von „Selbsthypnose“ (W 1, 75) und Identitätshypothese erkennen. Die Betonung der pragmatischen Funktion von Hypothesen, Fiktionen und auch Axiomen (vgl. W 1, 86 u. K 1, 97) und ihre Verknüpfung mit diskursiven Durchsetzungsstrategien verweisen auf Einsteins Quellen: Nietzsche und Mach; Hans Vaihingers „Philosophie des Als Ob“ erschien erst 1911. Behauptet ersterer z.B.: „*Wahrheit ist die Art von Irrtum*, ohne welche eine bestimmte Art von lebendigen Wesen nicht leben könnte. Der Wert für das *Leben* entscheidet zuletzt“[1764], so betont letzterer, das Ich sei nur „eine ideelle denkökonomische, keine reelle Einheit“[1765]. Weshalb sich auf der Basis derselben Theorien Einsteins Hypothesen- und Fiktionskritik zu einer grundsätzlichen Diskursproblematisierung ausweitet, kann nicht allein im Schema von Einfluß und Wirkung erklärt werden. Vaihinger, den Einstein gewiß bald nach Erscheinen seines Hauptwerks kennengelernt haben dürfte (vgl. W 2, 19), systematisiert lediglich das bei Nietzsche, Mach, Kant und vielen anderen Angelegte[1766]. Odo von Marquard schreibt zurecht: „Vaihingers Fiktionalismus ist ein im Geist des Pragmatismus lebensphilosophisch radikalisierter Kantianismus.“[1767] Daß die Radikalisierung des Einsteinschen Funktionalismus und Fiktionalismus seit Mitte der zwanziger Jahre weit mehr von einer Rezeption der französischen Psychologie und Ethnologie als der Psychoanalyse Freuds bestimmt war, kann ein Vergleich der Ausgangsfrage Vaihingers – wie es komme, „daß wir mit bewußt falschen Vorstellungen doch Richtiges erreichen“[1768] – und ihrer „Fassung“ in einer Einsteinschen Nachlaßschrift zeigen. In „Gestalt und Begriff“ heißt es nämlich:

> Der Denkprozeß selber verläuft alogisch und geschieht außerhalb der Kategorien der Erkenntnisse. Das Erkennen selber geschieht halluzinativ, nur seine Ergebnisse sind rational geartet. Die heißt: das Logische ist Produkt und Fassade des Alogischen. (EÄ, 73)

Wie im nächsten Kapitel gezeigt werden soll, stammt der Begriff der Halluzination vor allem aus französischen Quellen, auch wenn ihn Einstein gelegentlich mit „Traum“ und „Unbewußtem“ – im Sinne Freuds – assoziiert. Zwar hatte schon Ernst Mach von einer „selbstzerstörenden Funktion“[1769] der Hypothese gesprochen, damit aber ihr Angewiesensein auf einen Verifikations- oder Falsifikationsprozeß gemeint[1770], in dessen Verlauf sie verschwindet. In der zeitgenössischen Wissenschaftstheorie war diese Anschauung Usus; man kann es bei Henri Poincaré[1771] oder Hans Vaihinger nachlesen; ich zitiere letzteren: „Die Hypothese geht stets auf die Wirklichkeit: d.h. das in ihr enthaltene Vorstellungsgebilde macht den Anspruch oder hat die Hoffnung, sich mit einer einst zu gebenden Wahrnehmung zu decken [...].“[1772] Einstein behauptet dagegen ein unaufhebbares „hypothetisches Moment“ (W 3, 126) in *aller* Wahrnehmung und Erkenntnis. In seinem (nur in englischer Übersetzung vorliegenden) Goethe-Pamphlet ordnet er die epistemologische Funktion der

---

[1764] Nietzsche: Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre, in: SA, Bd. 4, S. 844.
[1765] Mach: Analyse der Empfindungen, S. 19.
[1766] Vgl. Vaihinger: Die Philosophie des Als Ob, S. VIIff.
[1767] Marquard: Kunst als Antifiktion, S. 38.
[1768] Vaihinger: Die Philosophie des Als Ob, S. VII.
[1769] Mach: Erkenntnis und Irrtum, S. 248.
[1770] Vgl. ebd., S. 227.
[1771] Vgl. Poincaré: La science et l’hypothèse, S. 157ff.
[1772] Vaihinger: Die Philosophie des Als Ob, S. 144.

Hypothese dem Zeitalter der Aufklärung zu, die er gewiß im Positivismus, ja dem naturwissenschaftlichen Denken überhaupt fortgesetzt sieht:

> Goethe is possessed by the prejudices of the rationalist period of enlightenment, that all existence develops according to law. He is never haunted by the thought that cognition – of which hypothesis is the marked characteristic – develops a-logically and unconsciously, and the fatal automatism of the unconscious, which casts its shadows over the event. (W 3, 539)

Einstein betont: „We fear cognition because its origins remain unknown to us [...].“ (ebd.) Als wichtiges primitivistisches Tabu des Erkenntnisursprungs erscheint dessen Anbindung an den Begriff des Zeichens:

> Goethe presupposes the object instead of creating it. He also overlooks entirely the hypothetical element of all cognition, through which, alone, cognition gains independence and power. [...] Never does he dare make *the mad leap into the symbol*, which at least, characterizes the conflict between man and being. (W 3, 539; Hervorh. Kf)

In der Folge der Verschiebung des Erkenntnisproblems in das der Zeichengenese kommt der Begriff der Hypothese mit dem der Fiktion in Berührung, ja nicht selten zur Deckung. Als Einstein diesen Vorgang kritisch sieht, stellt er in der Tat fest, daß in der „postlogischen Mentalität“ (FF, 260) ein „Primat der Zeichen“ (ebd.) gilt. Gegen diesen Einbruch von Ästhetizismus und Irrationalismus hatte sich die Wissenschaft am meisten verwahrt – sie tut es noch heute. Der Physiker Poincaré etwa, verklammert „science“ und „hypothèse“ funktional und verpflichtet beide auf Realitätserkenntnis hin. Selbst eine falsche Hypothese findet ihren Sinn: „Si la vérification ne se fait pas, c'est qu'il y a quelque chose d'inattendu, d'extraordinaire; c'est qu'on va trouver de l'inconnu et du nouveau.“[1773] Der Philosoph Nietzsche dagegen öffnet in seiner „Fröhlichen Wissenschaft“ dem Fiktionalismus Tor und Tür, indem er die „Bescheidenheit“ der wissenschaftlichen Hypothesenbildung[1774] einerseits ihrer moralischen und metaphysischen Prämissen überführt, anderseits aber die ästhetische Gegenposition aufbaut: „Aber warum nicht täuschen? Aber warum nicht sich täuschen lassen?“[1775] Hans Vaihinger war schon nicht mehr bereit, Nietzsches „philosophische Artistik“ (FF, 203) fortzusetzen. Was nach einer Generalisierung Nietzschescher Anregungen aussieht, ist doch nichts anderes als deren Verwissenschaftlichung. Vaihingers Differenzierungsversuche brauche ich nicht im einzelnen darzustellen[1776]. Mit Einstein könnte man die zahlreichen Definitionen der „Philosophie des Als Ob“ selber der katastrophal anschwellenden „Masse der Hypothesen“ (FF, 76; vgl. FF, 118) zurechnen. Einstein setzt in „Georges Braque“ wie in der „Fabrikation der Fiktionen“ wieder bei Nietzsches Wissenschaftskritik an, ja faßt diese noch grundsätzlicher:

> Vermittels der Hypothese isoliert man das Denken aus dem Chaos der Probleme, und so gewinnen die aus der Hypothese gefolgerten Einsichten eine scheinbare Unbedingtheit und Gewißheit, da sie an der ihnen angepaßten Hypothese stets bequem verifiziert werden können. (W 3, 234)

Einstein entfunktionalisiert die Hypothese, statt sie auf Erkenntnis zu beziehen: sie selber ist „das Problematische“ (ebd.). An Erkenntnis, selbst wenn sie „vollkommener Blödsinn“ (W 1, 86) wäre, kann man sich gewöhnen, behauptete schon Nebukadnezar Böhm als etwas vorlauter Schüler Machs und Nietzsches. Dieser Gedanke wird in der „Fabrikation der Fiktionen“ in seiner sozialen Bedeutung

---

[1773] Poincaré: La science et l'hypothèse, S. 165.

[1774] Vgl. Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, in: SA, Bd. 2, S. 206f.

[1775] Ebd., S. 207.

[1776] Vgl. Vaihinger: Die Philosophie des Als Ob, SS. 143ff., 67, 109.

weiter entfaltet und vielfach variiert: „Vermittels der Hypothesen schaltet man Milieu und Bedingtheit des Erkennens aus, seine Ursprünge.“ (FF, 203) Schieben die Philosophen an die Stelle „der konkreten Wirklichkeit Reihen von bedingungslosen Hypothesen“ (FF, 204), so unterscheiden die Wissenschaftler „kaum noch zwischen Realität und [hypothetischen] Konstruktionen“ (FF, 206). Wirft Einstein diesen (den Wissenschaftlern) Spezialisierung ihres Diskurses vor (FF, 76, 105), so jenen (den Philosophen) Verabsolutierung (FF, 214) – beides sieht er als Strategie der Intellektuellen, Wissen und gesellschaftliche Praxis auseinanderzudividieren des eigenen Sozialprestiges wegen. Diesen Konkurrenzkampf bringt Einstein in Beziehung zum „liberalen“ – man kann auch sagen: „kapitalistischen“ – Gesellschaftssystem:

> Die liberale Kultur ist durch die Überzüchtung der individuellen Tendenzen gekennzeichnet. Man betonte einseitig die Unterscheidungsmerkmale, die schmeichelnden Ausnahmen. Menschlich Gemeinsames und Milieu versanken bedeutungslos. Die Modernen idealisierten und stilisierten nach der individualistischen Seite hin; man vereinzelte und differenzierte.
> Einheit und Zusammenhang der Gesellschaft verfielen.
> Instinktiv beglichen die Intellektuellen die zerfallenden Tendenzen. Man schätzte die theoretische Generalisierung über alles, [die einen idealen Ersatz für die fehlende Einheit bot und gleichzeitig bedeutende Mittel der Herrschaft enthielt]. (FF, 44)

Allerdings ist der beklagte „vielfältige Pluralismus der Wirklichkeitsbilder“ (FF, 63) nicht mit der Staatsform „Demokratie“ allein homolog, wie Einstein verschiedentlich angibt. Die liberalistische Ära umgreift seinen eigenen Darlegungen zufolge auch das Wilhelminische Kaiserreich, ja die gesamte Moderne. Allenfalls wäre eine gewisse Verschärfung der soziokulturellen Antagonismen in der Weimarer Republik festzustellen.

Ich deutete es bereits an: Einsteins Unterscheidung zwischen Hypothesen und Fiktionen – gelegentlich auch: „Überbauten“ oder „Interpretationen“ (FF, 27) – ist schwach, bisweilen null und nichtig, sie ist nicht prinzipieller Natur. Gewiß behält er tendenziell den einen (ersteren) Begriff dem Bereich der Wissenschaft, der Philosophie oder – übergreifend – der Intelligenzia vor. Da er aber Künstler auch als Intellektuelle bzw. – in einem zeitgenössischen Ausdruck – als „Geistige“ sieht, erscheint „Hypothese“ auch im Rahmen ästhetischer Reflexion. Selbstverständlich tendiert der Gebrauch von „Fiktion“ zum ästhetischen Gegenstand. Einstein ist jedoch der Ansicht, daß sich Hypothesen nicht zu Realitäten „verifizieren“ lassen, sondern allenfalls zu Fiktionen werden; Folge: „Die Tatsachen zerrinnen zu Fiktionen [...].“ (W 3, 200) Im Lichte des ästhetischen „Primats des Zeichens“ (FF, 260) unterscheidet Einstein auch nicht immer zwischen wissenschaftlichem, philosophischem und ästhetizistischem Diskurs, denn ihre Verfahren laufen auf dasselbe Resultat hinaus: eine Literarisierung des Wissens, und damit auf Ästhetizität und Arbitrarität des Diskurses. Diese aussagekräftige Vermischung der Genres kann an mehreren Passagen der „Fabrikation der Fiktionen“ selbst gezeigt werden, in der bezeichnenderweise mehr von Hypothesen die Rede ist, also vom Fabrikationsprozeß als vom Endresultat, der Fiktion:

> Die Philosophie hatte die Verbindung zum tatsächlichen Geschehen verloren, sie hatte bankrott gemacht und war von den Einzelwissenschaften abgelöst. Nun donnerten die Fachleute ihre engen Spezialitäten zu Weltprinzipien auf und überfütterten die Einzelwissenschaften mit hypothetischen Fiktionen. Die alte Metaphysik auferstand in Vorrede und Schlußwort. Jetzt verwirrten die abstrakten Märchen noch peinlicher, da sie mit den Erfahrungswissenschaften verknüpft wurden. Die Metaphysik wurde jetzt durch exakte und beweisbare Rechnungen zu einem Scheinleben erweckt. Die imaginative Tendenz, welche die Literaten und Künstler erfolgreich nutzten, hüllte nun die exakten Wissenschaften ein. (FF, 105; vgl. 214)

2.3.1.6. Sex, Halluzination und Politik als Vernunftkritik

Carl Einstein weiß natürlich, daß es Spezialforschung gibt, die den „psychologischen“ Aspekt des „metamorphischen Dynamismus“ (W 3, 333) untersucht: die Psychologie selbst, aber auch die Ethnologie. Vermutlich hat er auch Ernst Cassirers philosophische Studie „Das mythische Denken“[1777] und ähnliche Schriften gekannt. Aber weder schreibt er selber wissenschaftlich (und zitiert seine Quellen), noch glaubt er, daß der disziplinierte Diskurs das in Frage stehende „elementare“, „primäre“ oder „primitive“ Erlebnis (W 1, 23 u. W 3, 292, 326) überhaupt zuläßt und darstellen kann. Die Metamorphose, psychologisch gewendet, erfaßt Einstein mit einigen Synonyma: Halluzination, Automatismus, Vision u.ä. Daß er bei der Wertschätzung dieser Begriffe dem Surrealismus folgt, habe ich oben schon festgestellt. Allerdings definiert Einstein den halluzinativen Vorgang nicht nur schärfer als etwa Breton, sondern auch umfassender. Dessen bekannte Surrealismus-Definition vermag ja – selbst wenn sie ironisch gemeint wäre – zwischen „automatisme psychique“, „dictée de la pensée“ und „contrôle exercé par la raison“[1778] weder Äquivalenz noch Differenz einschneidend und überzeugend zu instaurieren. „Pensée“ ist zwar psychische Aktivität, indes auf Erkenntnis gerichtet, läuft also nicht unbedingt „automatisch“ ab. Ein „Denk-Diktat“ ohne geringste „Vernunft-Kontrolle“ erscheint – undenkbar. Einsteins Konzeption hat den Vorzug, daß er aus dem komplexen Vorgang einerseits den Funktionsbegriff abstrahiert, andererseits mit „Metamorphose“ einen kosmologischen Rahmen angibt, in dem jener fungieren kann. Damit soll den Surrealisten beileibe nicht der Vorwurf mangelnder Verbegrifflichung gemacht werden; es lag dies gar nicht in ihrer Intention. Lediglich die Eigenart des Einsteinschen Diskurses, der den Leistungsvergleich nicht zu scheuen braucht, gilt es herauszustellen. Die terminologische Brillanz Einsteins indessen wird durch seine logofugale écriture verzerrt – aber auch diese hat System. Der Halluzinant liefert sich Einstein zufolge der „Gewalt des Funktionellen“ (EÄ, 71; vgl. W 3, 158) aus, er fungiert gewissermaßen als dessen Automat: er erleidet ein „funktionales Erlebnis“ (W 3, 271). „Halluzination“ ist demnach weder eine Handlung – immer wieder betont Einstein die Passivität des Aktanten, ja den Zwangscharakter des Ereignisses (W 3, 204 u. FF, 140, 252) – noch ein Bewußtseinsvorgang: „Mit der Beendung des stabilen abgetrennten Subjekts ist [...] die anthropozentrische Einstellung durchbrochen.“ (W 3, 256) Halluzination ist *mehr* als „analysierende Beobachtung“ (W 3, 241); „l’hallucination dépasse la perception“ (W 4, 249), notiert Einstein im vierten Kapitel seines (handschriftlichen) „Traité de la Vision“, das er ganz der „hallucination visuelle“ vorbehält. Hier wendet er sich auch gegen die vorherrschende Ansicht der Psychiatrie, Halluzination sei krankhaft oder eine Art Sinnestäuschung. Anders als in neueren Kunsttheorien erscheinen bei Einstein Kunst und Wirklichkeit in der Halluzination nicht verwechselbar[1779], sondern der halluzinatorische Akt geht grundsätzlich über die konventionell fixierte und reduzierte Wirklichkeit hinaus (vgl. W 4, 328, 363, 372, 431).

Katrin Sello ist aber nicht zuzustimmen, wenn sie der Einsteinschen Halluzination „antizipatorische Kräfte“[1780] zuspricht. Keineswegs trifft hier zu, was in Walter Benjamins Worten

[1777] Vgl. Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 2: Das mythische Denken.

[1778] Breton: Manifestes du surréalisme, S. 37.

[1779] Vgl. Scheffer: Interpretation und Lebensroman, S. 141.

[1780] Sello: Zur „Fabrikation der Fiktionen“, S. 347.

die Vereinigung der „Kräfte des Rausches“ und der Revolution wäre[1781]. Halluzination hat kein politisches Ziel, es sei denn: sie verstärkte die Reprimitivierung der Gesellschaft (vgl. W 4, 250) – was aber Sello nicht meint und Benjamin nicht will. In der Halluzination wird das immer präsente Transvisuelle gleichsam angezapft. Allerdings sind dessen Proportionen geschichtlich verschieden. In mythischen Vorzeiten „war Vision ein permanenter Akt“ (W 4, 346). Im Zivilisationsprozeß dagegen wurde die ursprüngliche Vision dissoziiert zum eigentlichen Sehen einerseits und zum Transvisuellen andererseits: „*Sehen* müssen wir selber lernen, das Transvisuelle [...] wird uns gelehrt – im Sehen lernen wir nichts hinzu [...].“ (HdK, 8) Man bedenke, welchen Weg der Kubist Einstein genommen haben muß, um zu dieser Abwertung des Sehens zu gelangen. Dabei hat er das Problem an keiner Stelle konzise und zusammenhängend bearbeitet. Schon daß sich die Welt im Abstand von wenigen Jahren kaum so radikal geändert hätte! Gleichwohl betont Einstein wohl angesichts der Zunahme von Hypothesen, Fiktionen, Mythen usw. in den zwanziger Jahren: „unsere moderne Welt wird zunehmend optisch undarstellbar, ungreifbarer, so daß die bildenden Künste nur noch ein Stück Peripherie unserer Erfahrung fixieren.“ (W 4, 329) Unsere Person sei „heute transvisuell anti-optisch geartet“ (W 4, 368)[1782]. Für die dadurch entstandene „Bildkrise“ (HdK, 24) hat Einstein einen Namen: Abstrakte Kunst (s. W 4, 369). Diese macht das Undarstellbare zu Thema, während der Surrealismus „das Unsichtbare (Ultravisuelle), den alten Kinderschreck“ (FF, 155) mobilisiert – so in der satirischen Tonlage der „Fabrikation der Fiktionen“.

Man denkt sich „Halluzination“ zwangsläufig mit Inhalten verbunden. Im Sinne Einsteins werden solche jedoch erst bekannt und benannt – sind sie doch transvisuell –, wenn ein kreativer Künstler – oder auch ein Schamane – aus ihrem Zeichenvorrat schöpft. Diesen – durchaus schöpferischen – Eingriff deutet Einstein psychoanalytisch als Zensur (W 3, 283, 321 u.ö.). Die Zeichenflut wird arretiert, tektonisiert, sie erhält „Gestalt“, sie wird Diskurs:

> Es scheint, daß zwischen den labilen Schichten des Unbewußten und Bewußten eine höchst aktive Zone agiert, nämlich die halluzinative. In dieser verdichtet sich das Unbewußte zur Gestalt. Jedoch geschaute Gestalt besagt noch nicht schlechthin bewußt gewordene Gestalt. Vielmehr bleibt man in ein zwangsweises Schauen verhaftet, das man medial nur in Psychogrammen niederlegen kann, ohne zunächst fähig zu sein, die Schau ordnend zu regeln oder beobachtend sich zu distanzieren. In diesem Zustand wird, was wir Gestalt nennen, geboren, und diese steht also in tiefem Gegensatz zu den Objekten. Nun heißt Malen Sprechen und Dichten. (W 3, 320)

Läßt erst der Gestaltwandel überhaupt den Rückschluß auf die funktionale Semiose zu, so „spricht“ das Kunstwerk erst im rhetorischen Kontrast zur Nicht-Kunst. Einstein überspringt gelegentlich diese theoretischen Zwischenstufen, ebenso wie die Halluzination verschiedene Intensitätsgrade durchlaufen kann: „gradations d’activisation des couches psychiques par la vision“ (W 4, 249) – bis hin zur „hallucination dirigée“ (W 4, 248), so wieder das „Traité de la Vision“. Es handelt sich ja ohnehin um einen Individuationsprozeß in beiderlei Richtung: Herauslösung des Halluzinanten aus dem sozialen Kontext bis hin zur „Ichauflösung“ (W 3, 224) zum einen, individuell-ganzheitliche Gestaltfindung zum anderen. Der „tektonische Typ“ (K 3, 112) Léger „gestaltet“ anders, zensiert seine Erfindungen strenger als etwa Picasso oder Braque oder die Surrealisten Masson, Arp, Miró usw. Einstein läßt offen, in welchem Maße die Gestalten, die aus der Halluzination hervorgehen, vom „kollektiven Unterbewußtsein“ geprägt sind. Hier ist er, der selber über keine Erfahrungen mit halluzinogenen Drogen oder transzendentaler Meditation – außer gelegentlichen Alkoholexzessen und einem, wie er

---

[1781] Benjamin: Der Sürrealismus, in: Gesammelte Schriften, Bd. 2/I, S. 307.

[1782] An dieser Stelle von W 4, 368 ist ein Druckfehler: die Auslassung des oben zitierten „anti-“ zu monieren.

schreibt, „apokalyptischen Sexualzwang“ (B II, 44) – verfügt[1783] wie dagegen Gottfried Benn oder Henri Michaux, ganz auf seine Quellen angewiesen.

In Anlehnung an Sigmund Freud lokalisiert Einstein das Un- oder Unterbewußte in einer persönlichen Psyche, die mit einer gewissen Energie ausgestattet ist: „la force de l'inconscient, cette dictature d'un subjectivisme“ (W 4, 184). Der Subjekt-Begriff ist jedoch bei Einstein aller Errungenschaften des 18. Jahrhunderts verlustig gegangen; er besteht nur noch als sprachliche Schablone fort für die ungeregelte Funktion der Semiose. An anderer Stelle bemerkt Einstein, „daß Ich und Person keineswegs Gleiches sind [...], daß über das rationale Ich hinaus eine komplexere Person besteht, die über die rationale Realität hinaus eine komplexere Wirklichkeit erlebt und aktiviert“ (W 3, 330). Die Verbindung zu gesellschaftlichen Prozessen scheint indessen wenig reflektiert, die halluzinatorischen Resultate sind für den Rezipienten als Endabnehmer sozial kaum kategorisiert, die Öffentlichkeit vage psychologisiert:

> Our watch-words are hallucinative, primitive ideas, derationalisation and metamorphosis of man, of his spirit and his language. It is through the hallucinative, especially, that we *will progress* towards the collective forces. (W 3, 538; Hervorh. Kf)

Einstein hat diese Unentschiedenheit bzw. diese Rationalitätslücke nie völlig beseitigt; sie bleibt eine Absichtserklärung. 1919 schreibt er zwar, „die einfache Masse“ sei der Künstler, die kreative „Voraussetzung jedes Neuen“ (W 2, 20); 1931 sieht er eher im individuellen Unterbewußten „die Chance des Neuen“ (W 3, 315), und er wendet sich dabei sogar gegen Freud, der das Unbewußte „allzu sehr als Masse der Verdrängungen und als Konstante, also eher negativ“ (ebd.) definiere. Die vom Diskurs selbst instaurierte Differenz von Zeichen und Sein kann jedoch nie anders als durchs Experiment überwunden werden. „Keine formale [oder funktionale] Analyse des Kunstwerks läßt seine Wirkung voraussehen – „ (W 4, 385); Einstein erkennt immerhin, daß der „Finaleffekt“ der Wirkung (HdK, 14) alles zunichte machen kann.

In der „Fabrikation der Fiktionen“ klagt er in der Tat wenige Jahre später: „Der subjektive Vorgang, die willkürliche Deutung interessierten stärker als die kollektiven Chancen einer Wirklichkeitsbildung.“ (FF, 39) Die „produktive Lücke“ (HdK, 18) wurde nicht genützt. Dem Kollektiv scheint jedoch ohnehin nur die Funktion der Stilbildung, der Typisierung und Konventionalisierung von Zeichen und Formen zugebilligt worden zu sein (vgl. FF, 48, 50, 136). Zwar besitzen die „alten seelischen Schichten [...] kollektive Merkmale“ (W 3, 133), die tektonischen Formen, die in der Halluzination Gestalt annehmen, weisen jedoch als einziges sozial-verbindliches Element nur eine primitive Sexualsymbolik auf (vgl. W 3, 279, 312). In der Tat ersetzt der Sexualakt als Gattungskonstitutiv der surrealistischen Ästhetik den analog gewichteten „Sehakt“ (W 1, 256 u. K 1 58) des Kubismus, und Einstein erklärt auch warum: „On constate tout d'abord une tendance à identifier l'inconscient et l'halluzination avec l'activité sexuelle: on s'assure ainsi une base collective.“ (W 3, 480) „Georges Braque“ unterstreicht die „Verwandtschaft der Halluzination mit dem sexuellen Akt“ (W 3, 312) aufs nachdrücklichste. Einstein erwähnt auch schon 1929 die politische Alternative: „Dans d'autres cas, on a compensé l'isolement [...] par une attitude collectiviste en politique.“ (ebd.) Auf die Rolle der Sexualität im Surrealismus komme ich am Ende des Kapitels zurück, halten wir hier nur das kategoriale Problem fest, einerseits einem besonderen – um nicht zu sagen: intimen – Vorgang allgemeine, kollektive Bedeutung zu verleihen, andererseits auch im „kollektivistischen Zeitalter“ auf den bewußten actus purus nicht verzichten zu wollen und zu können.

[1783] Vgl. Pansaers: Einstein et Lamprido, in: Bar Nicanor et autres textes Dada, S. 214ff.

Die ethnologische Fachliteratur, die Einstein mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit zur Kenntnis genommen hat – Emile Durkheims „Formes élémentaires de la vie religieuse“ und Lucien Lévy-Bruhls „Fonctions mentales dans les sociétés inférieures“ – spricht ohnehin von „représentations collectives“[1784]. Durkheim insbesondere sieht in der primitiven Religion (i.e. dem Totemismus) „le produit d'une interprétation délirante“[1785]:

> Les forces naturelles, telles que les perçoivent nos sens, ne sont que des forces naturelles, quelle que puisse être leur intensité. De là vient la commune critique que nous adressions à l'une et à l'autre doctrine. Pour expliquer comment ces prétendues donneés de la penseé religieuse ont pu prendre un caractere sacré que rien ne fonde objectivement, il fallait admettre que tout un mode de représentations hallucinatoires est venu s'y superposer, les dénaturer au point de les prendre méconnaissables et substituer à la réalité une pure fantasmagorie.[1786]

Schon im Frühwerk, im „Bebuquin“, äußert Einstein Zweifel am epistemologischen Verhältnis von Subjekt und Objekt; er stellt es in Frage, ohne jedoch begrifflichen Ersatz bieten zu können. Nebukadnezar Böhm reflektiert:

> Seine [Kants] verführerische Bedeutung liegt darin, daß er Gleichgewicht zustande brachte zwischen Objekt und Subjekt. Aber eines, die Hauptsache, vergaß er: was wohl das Erkenntnistheorie treibende Subjekt macht, das eben Objekt und Subjekt konstatiert. (W 1, 82)

Scheint Einstein hier nach einer „rettenden“ Metaebene Ausschau zu halten – „ein psychisches Ding an sich“? –, so verschärft er in seiner surrealistischen Phase die Problematik, bis das traditionsreiche Begriffspaar – im Liebesakt – kollabiert. Im „Handbuch der Kunst“ argumentiert er streng philosophisch:

> nicht die *Kantisch Descartische außenwelt* (also sehen als spaltung) sondern sehen als dialektische funktionsbindung SO [Subjekt/Objekt] (im sehen wie im tun verbindet man sich funktional dem „objekt“) / wir stehen nie außerhalb der welt als pure betrachter, sondern eine variierende funktionsgemeinschaft beteht zwischen S [Subjekt] und O [Objekt] [...]. (W 4, 434)

Man braucht wohl nicht unbedingt Fichtes „Wissenschaftslehre“ zu bemühen, um zu belegen, daß das Ich sich selbst immer näher und gewisser war als dem Objekt. Bis in die zwanziger Jahre hinein radikalisiert Einstein die Fichtesche Position – die ihm bekannt zu sein scheint[1787] –, indem er die „funktionale Achse“ (FF, 144) der Metamorphose durch das Subjekt legt; „die funktionalen Werte [werden] in den Punkt 'Subjekt' verschoben“ (EÄ, 71). Insofern unterscheidet sich die moderne Primitive von der ursprünglich kollektiven Primitive: „Die individuell und isoliert gebildeten imaginativen Prozesse [der] Modernen ähneln vielfach den religiösen Typenerlebnissen. [Jedoch ihre funktionale Achse ist nach dem Individuellen hin umgedreht worden.]“ (FF, 144) Im surrealistischen Intervall philosophiert sich das Ich nicht mehr als „Nicht-Ichs“[1788] setzend – darüber spottete schon Goethe –, sondern es setzt sich in der Halluzination der semiotischen Funktion selbst aus. Damit hat Einstein das idealistische Paradigma einerseits verlassen, andererseits sind Subjekt und Objekt ebensowenig aus seinem theoretischen Diskurs zu tilgen wie etwa der Begriff „Gott“. Indem er den Diskurs so zu biegen und zu brechen sucht, daß er der leidigen Tradition entkäme, entdeckt er wohl

---

[1784] Durkheim: Les formes élémentaires de la vie religieuse, S. 13 u. Lévy-Bruhl: Fonctions mentales dans les sociétés inférieures, S. 27 u.ö.

[1785] Durkheim: ebd., S. 124.

[1786] Ebd., S. 123f.

[1787] Vgl. Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 135 u. 180.

[1788] Goethe an Voigt, 10. April 1795, in: Briefe (Hamburger Ausgabe), Bd. 2, S. 195.

die Sprachgebundenheit der fraglichen Kategorien. Die logofugale écriture intensiviert sich im lyrischen Genre vor allem zum grammatischen Massaker. In den anderen Gattungen, auch den expositorischen, tendiert der Einsteinsche Diskurs stets zum Atektonischen, zum Fragmentarismus. Gegenüber Tony Simon-Wolfskehl räumt Einstein zwar noch ein: „Etwas Courts-Mahler, das wäre gut. Ich meine das ganz ernst. Bei mir spüre ich überall das Fragment; jeden Satz den ich schreibe, könnte ich das ganze Leben hindurch umändern“ (CEA), und eine (undatierte) Notiz im „Handbuch der Kunst“ bezeichnet Komposition immerhin als „eine Art Utopie“ (HdK, 33); mehr und mehr legitimiert er aber sein persönliches kompositorisches Handicap als typisch modern: „Pedanten, die allenthalben einen Plan suchen oder wünschen.“ (W 4, 398) Allgemeiner gefaßt:

> die Kunstregeln verteidigen oder verdecken das fragmentarische aller Kunst. [...] man stellte das Cliché der Komposition [...] über die menschlich komplexe Situation und somit waren die „Formen“ ein unheimlich reaktionäres, fast negatives Mittel. es handelt sich nun kaum noch um ein menschliches Erlebnis, sondern um ein formalistisches Variieren einer Situation, eines Motivs innerhalb eines Clichés. (W 4, 422)

Wenn man so etwas wie einen philosophischen Diskurs Einsteins erkennen will, so bieten seine überaus zahlreichen Äußerungen zum Verhältnis von Subjekt und Objekt reichhaltiges Material. Georg Simmel hatte das in Frage stehende Verhältnis als „Hauptproblem“ der Philosophie behandelt: „Durch das Auseinandertreten von Subjekt und Objekt wird das Sein in zwei Reihen geteilt, deren Qualitäten oder Funktionen ganz unvergleichbar sind.“[1789] Simmel bezeichnet die Herstellung einer „Beziehung zwischen ihnen“ zwar als Erkenntnis schlechthin. Daß dieses logische Verhältnis aber sehr verschieden definiert werden kann, belegt die lange Begriffsgeschichte[1790]. Simmel schreibt selber:

> es ist das Grundwesen des Intellekts, daß er überhaupt Subjekt und Objekt als Weltelemente einander gegenüberstellt. Mit dem erkennenden Subjekt ist das Objekt gesetzt, mit dem erkannten Objekt das Subjekt, beide bedingen einander, wo das eine aufhört, beginnt das andere, keines von beiden besteht, wenn das andere verschwindet. Dies ist die fundamentale Relativität des Weltbildes: die Vorstellungswelt als Ganzes und der Träger, der ihre Qualitäten und Formen bestimmt, sind nur für einander und durch einander da.[1791]

Ganz offensichtlich wollte schon der frühe Einstein dieser zwanghaften Relativität nicht nur durch eine weitere Interpretation Tribut zollen, sondern sie – jedenfalls in seiner späteren Phase – als „Grundfälschung der Philosophie“ (W 3, 226) beseitigen. Es kennzeichnet Einsteins Denken, daß er nach anfänglichem Zögern und Schwanken die Subjekt/Objekt-Problematik durch den Wechsel in einen anderen Diskurs zu lösen versucht. Die Radikalität, mit der er den Anschluß an den Machschen Funktionalismus vollzieht und daran anknüpfend 1928 seine metamorphotische Kosmologie entwirft, entpflichtet uns, den diversen Quellen nachzugehen, die in seine Begrifflichkeit von alters her einströmen. Freilich, auch wenn er die Bewußtseinsphilosophie bzw. den Idealismus hinter sich läßt, die beiden Kategorien resistieren. Selbst die ethnologische Perspektive kann nicht umhin, sie als typische, ja konstante Elemente der okzidentalen Enkulturation zu behandeln – und gerät damit erneut in den Sog ihrer „Relativität“. Einstein postuliert nicht nur die Auflösung des Subjekts oder die – revolutionäre – Zerstörung des Gegenstandes, sondern er versucht sogar die lexikalische Präsenz von Subjekt und Objekt durch Abkürzung – „S“ bzw. „O“ – zu verringern. Da er auch für ihre

---

[1789] Simmel: Hauptprobleme der Philosophie, S. 104.

[1790] Vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Ritter u. Gründer, Bd. 6, Sp. 1026ff. u. Handbuch philosophischer Grundbegriffe, Bd. 3, Sp. 1440ff.

[1791] Simmel: Schopenhauer und Nietzsche, S. 22.

Verschmelzung eine eigene „Formel“ prägt – „Subobjekt“ oder „SO“[1792] – erscheint die Abkürzung selbst bedeutsam: als Hinweis darauf, daß die beiden Glieder reine Funktionsstellen sind.

In seiner „Einleitung für den russischen Maler“ 1921 fordert Einstein: „Man sollte die Geschichte der Zunahme und Verminderung von Ding und Ich schreiben.“ (W 4, 148). Die Auseinandersetzung mit dem deutschen Idealismus, wenn man darunter – aus Einsteins Sicht – Kant, Fichte und Schopenhauer faßt, scheint mit der revolutionären Proklamation von „Ichverschwindung und Gegenstandszerstörung“ (W 4, 147) abgeschlossen. Allerdings fügt sich der krasse Funktionalismus des „Russen-Aufsatzes“ mitnichten der Konzeption des historischen oder dialektischen Materialismus. Ebensowenig läßt er eine Subsumierung unter „Subjektivismus“ zu. Einen gewissen Rückfall in die konventionellere Begriffssprache weist die „Kunst des 20. Jahrhunderts“ auf, wo etwa der Kubismus als „subjektiver Realismus“ (K 1, 63 u. noch K 3, 66) bezeichnet wird. Im Gegensatz zu Oehm, die hier eine Autorisation ihrer Subjektivismus-These sehen dürfte, halte ich dafür, daß Einstein den oben genannten Ausdruck dekonstruktiv gebraucht, d.h. er assimiliert zwar einen Sprachgebrauch – vielleicht auch, um sich in der Publikation verständlich zu machen –, im Grunde liegt aber wieder eine „schwebende Semantisierung“ vor. Der in Frage stehende Terminus paßt gar nicht ins Raster dessen, was man herkömmlich (philosophisch) so bezeichnet, weist er doch auf Einsteins sehr viel komplexere Kubismus-Interpretation als Interpretanten. In diesen Kontext zu stellen wäre wohl auch ein Typoskript aus dem Pariser Nachlaß, das Anklänge an das Kubismus-Kapitel der ersten oder – eher – der zweiten Auflage der Kunstgeschichte zeigt. Hier wird die Subjekt/Objekt-Thematik[1793] relativ zusammenhängend behandelt:

> L’histoire de toute la philosophie c’est l’histoire de la bataille entre le moi et l’objet, et l’homme, pour maintenir un rien de liberté et pour sortir d’un déterminisme fatal, est forcé à anéantir le monde donné par ses forces imaginatives. Tout effort artistique vise que l’objet ne soit plus la prémisse fatale, mais le résultat créé par nos actes imaginatifs. (W 4, 182)

Nach 1928 ordnet sich Einsteins „Philosophie“ gänzlich dem Metamorphosen-Begriff unter, der die Kategorie des Subjekts und Objekts völlig verflüssigt. Einstein spricht in diesem Sinne von „fluidem Animismus“ (W 3, 281).

Aber nicht nur in einem rein abstrakten „mythischen Einheits- und Lebensgefühl“ entfällt die „Entgegensetzung“ von Subjekt und Objekt[1794]. Ich setze zur Erläuterung dieses Sachverhalts zu einem kleinen Exkurs an; wie nämlich Ernst Cassirer 1924 schreibt, ist

> die Unterscheidung des Ich von allen dringlich-Gegebenen und dringlich-Bestimmten [...] nicht die einzige Form, in der sich der Fortschritt von einem allgemeinen, noch undifferenzierten Lebensgefühl zum Begriff und zum Bewußtsein des „Selbst“ vollzieht. (ebd.)

Cassirer erkennt, daß im mythischen oder religiösen Bewußtsein ein noch „fundamentalerer Gegensatz“ – als der von Subjekt und Objekt – zur Identitätsbildung beiträgt. Ich zitiere im Zusammenhang:

> Hier ist das Ich nicht unmittelbar auf die äußere Welt bezogen, sondern hier bezieht es sich viel mehr ursprünglich auf ein ihm gleichartiges persönliches Dasein und Leben. Die Subjektivität hat zu ihrem Korrelat nicht sowohl irgendein äußers Ding, als vielmehr ein „Du“ oder „Er“, von dem sie sich auf der einen Seite unterscheidet, um sich auf der andern mit ihm zusammenzufassen. Dieses „Du“ oder „Er“ bildet

---

[1792] Einstein: Über Georges Braque, Quelle: CEA u. B II, 19; weitere Belege bei Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 14ff.

[1793] Vgl. Goethe: Glückliches Ereignis, in: Hamburger Ausgabe, Bd. 10, S. 541.

[1794] Vgl. Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 2, S. 209.

> den wahren Gegenpol, dessen das Ich bedarf, um an ihm sich selber zu finden und sich selbst zu bestimmten. [...] Das Ich fühlt und weiß sich nur, sofern es sich als *Glied einer Gemeinschaft* faßt, sofern es sich mit anderen zur *Einheit einer Sippe, eines Stammes, eines sozialen Verbundes* zusammengeschlossen sieht. Nur in ihr und durch sie besitzt es sich selbst; sein eigenes persönliches Dasein und Leben ist in jeder seiner Äußerungen wie mit unsichtbaren magischen Banden an das Leben des umschließenden Ganzen gebunden.[1795]

Daß die Identifikation mit dem, was Cassirer wenig später den „Mythos des Staates" nannte, so fatale Folgen zeitigen sollte, ahnten weder Cassirer noch Einstein. Die Ambivalenz des intellektuellen Diskurses gegenüber der politischen Macht, wie sie sich schon 1914 gezeigt hatte, ist auch im surrealistischen Paradigma nicht behoben. In „Georges Braque" behauptet Einstein eine Analogie von Industrialisierung, soziopolitischer Regression und ästhetischer Halluzination:

> ein mechanisches Schicksal entwuchs gefährlich dieser rationalen Gesellschaft: die Technik. Mit der Maschine wurde der Produktionsprozeß aus allem Menschlichen gelöst und von dem Menschen fast unabhängig; bald war die Wirtschaft gegen ihren Konstrukteur gerichtet, und der rationale Mensch verfiel zum erbärmlichen Objekt der von ihm geschaffenen Technik. [...] Diesem technischen Automatismus entsprach bald ein staatlicher, und so bildeten sich Tendenzen zu diktatorischer Ordnung, das Individuum wurde verstaatlicht und zum Objekt eines finanziellen Mechanismus oder einer gesellschaftlichen Utopie expropriiert. Allen Entwicklungsoptimismen zum Trotz stellen wir hier eine soziale Regression ins Primitive fest, einen gesellschaftlichen Archaismus. (W 3, 207f.)

Einstein warnt hier wohlgemerkt nicht vor Entwicklungen, sondern die angekündigte Neoprimitive erscheint über die ästhetische Analogie eindeutig affirmiert. Mythisierung und Ästhetisierung – wie sie Walter Benjamin definiert hat[1796] – vollziehen sich im gleichen Takt. Einstein fährt im obigen Zitat fort:

> Um solche Diktatur zu schaffen, bedarf es einer eindeutig und gewaltsam bestimmten Wirklichkeit; an die Stelle der Götter treten nun mythisch verehrte soziale Gewalten, und die politische Doktrin ersetzt den früheren religiösen Kanon; damit ist der liberale Pluralismus beendet. (ebd.)

Bevor ich die sich damit abzeichnende These des Surrealismus als Komplement zum Faschismus weiter verfolge, werfe ich einen Blick auf einen anderen Problemkomplex voraus: Wie schon mehrfach angedeutet, zeitigte die Gemeinschaftssuche des intellektuellen Außenseiters Einstein nicht nur 1914 einen verhängnisvollen Kompromiß. Kann die revolutionäre Aktion 1918/19 als authentische Alternative zum militärischen Engagement gewertet werden, so ergibt sich indes zwischen anonymer Militarisierung 1914 und Einsteins – an sich höchst ehrenhaftem – Aufbruch nach Spanien ein übergreifender Zusammenhang. In seinem Nekrolog auf Durruti erklärt er 1936 öffentlich das Wort „ich" zum „vorgeschichtlichen" (W 3, 450), während er allerdings am 6. Januar 1939 aus Barcelona an Picasso privatim schreibt: „je savais toujours que je défendai en Espagne mon travail, la possibilité de penser et de sentir librement comme individu." (EKC, 114) Wie die „kollektive Syntax" (ebd.) à la Durruti konkret gestaltet sein sollte, erfahren wir nicht; erst als Einstein nach einem Krankenhausaufenthalt 1938 als „militaire en retraite" (EKC, 113) in Barcelona lebte, äußert er Genaueres. In einem Interview mit der Zeitschrift „La Vanguardia" am 24. Mai 1938 propagiert er indes die „Offensive des Geistes":

> Ich verfolge im Moment das Ziel einer „Collective de Recherche Professionelle", das wir gerade zusammen mit einigen Menschen guten Willens – Technikern, Historikern, Wirtschaftsfachkräften, Wissenschaftlern, Künstlern, Handwerkern; also eigentlich: Leuten, die ihr Metier von Grund auf beherrschen – auf die Beine

---

1795 Ebd., S. 209f.; Hervorh. Kf.

1796 Vgl. Stollmann: Ästhetisierung der Politik.

stellen. Eine Offensive gegen staatliche Orthodoxie, gegen den Automatismus, den die totalitären Regimes den Individuen auferlegen; eine Offensive gegen den bequemen und trägen Konformismus [...].[1797]

Einstein scheint zur „Vernunft" zurückgefunden zu haben; zu seiner Zustimmung zum gemäßigt demokratischen Programm Juan Negríns an späterer Stelle. „Georges Braque" jedenfalls hatte noch ein ganz anderes politisches Modell gefordert: „während allen intensiven Handelns und Geschehens stirbt das Ich ab, der Dualismus von Subjekt und Objekt verschwindet, und statt dessen tritt die Identifikation ein." (W 3, 311) Mit diesen Angaben kann man einen Parallelismus zwischen Halluzination, Liebesakt und revolutionärer Tat konstruieren, wobei letztendlich der soziale bzw. politische Inhalt dieses Tuns irrelevant erscheint. Man überwindet – utopisch – Klassen- und Rassen-, Geschlechts- und Realitätsunterschiede. Das Übermaß an Identifikation bei der Überwindung des „fundamentalen Gegensatzes" von Ich und Du – so Cassirer – erschlägt die Differenzierung von Subjekt und Objekt (vgl. W 3, 248), die beide ohnehin bei den bewußten Akten zu reinen Funktionen schrumpfen. Diese Interfungibilität läßt alle Kategorien verschmelzen. Ohne Annahme einer funktionalen Äquivalenz inhaltlich verschiedener Diskurse wäre weder die scheinbare Nähe des surrealistischen Einstein zur faschistischen Ideologie noch die Selbstkompromittierung etwa Martin Heideggers und Gottfried Benns – und vieler anderer – vor dem Nationalsozialismus zu verstehen. Cassirer macht 1946 hinsichtlich mythischen Denkens reinen Tisch:

Many anthropologists have asserted that myth is, after all, a very simple phenomenon – for which we hardly need a complicated psychological or philosophical explanation. It is simplicity itself; for it is nothing but the *sancta simplicitas* of the human race. It is not the outcome of reflection or thought, nor is it enough to describe it as a product of human imagination. Imagination alone cannot account for all its incongruities and its fantastic and bizarre elements. It is rather the *Urdummheit* of man that is responsible for these absurdities and contradictions. Without the „primeval stupidity" there would be no myth.[1798]

Halluzination und Geschlechtsakt bewirken die „Zerstörung des bewußten Ichs" (W 3, 155, 309; vgl. AWE, 35f.); letzterer durch die „Identifizierung zweier Personen" (FF, 159). Ich kann und brauche die komplette Liebesethik des Surrealismus, wie sie etwa Durozoi und Lecherbonnier darstellen[1799], hier nicht zu referieren. Eine neuere, gut dokumentierte Veröffentlichung zum Thema „La femme et le surréalisme" unterstreicht dessen zentrale Bedeutung:

la femme a représenté une préoccupation primordiale pour l'ensemble du groupe. Devenue le centre obsessionnel de sa production aussi bien littéraire que picturale, elle – ou du moins son image – apparaît comme le lieu géometrique d'un immense espoir placé dans l'amour.[1800]

Zwar hatte der frühe Einstein gefordert: „Man stelle das Epos der Zukunft nicht mehr allein in den Dienst des geschlechtlichen Verkehrs" (W 1, 128), nichtsdestoweniger wird ihm dieser nach 1928 zum erkenntnistheoretischen, ästhetischen, ja kosmologischen Modell. Allerdings dienen Halluzination und Sexualakt recht eigentlich dazu, Erkenntnis im konventionellen Sinne des „Subjekt/Objekt-Dualismus" (W 3, 267ff.) aufzuheben und zu erweitern. Beide sind dezidiert anti-philosophisch, obwohl Einstein der Konzeption von Georges Batailles „Histoire de l'érotisme" voll zugestimmt haben dürfte; Bataille schreibt: „Je n'envisagerai le fait sexuel que dans le cadre d'une totalité concrète

---

[1797] Einstein erläutert den Mehrfrontenkrieg und die Kriegspläne des Nazifaschismus, abgedr. im Anhang zu: Kröger: Carl Einstein im Spanischen Bürgerkrieg, S. 96.

[1798] Cassirer: The Myth of the State, S. 4.

[1799] Vgl. Durozoi u. Lecherbonnier: Le Surréalisme, S. 163ff. u. Alquié: Le Surréalisme et l'Art, S. 13ff.

[1800] Lienhard: De Nadja à Mélusine, S. 64.

et solidaire, où le monde érotique et intellectuel se complètent et se trouvent sur un plan d'égalité."[1801] Im „sexuellen Panpsychismus" (FF, 158) des Surrealismus, vor allem im Einstein wohlbekannten Werk André Massons[1802] eröffnet der Geschlechtsakt neue und weitere Bewußtseinsdimensionen, die Bataille analog Einstein mit dem Begriff „Totalität" belegt:

> dans l'étreinte l'objet du désir est toujours la totalité de l'être, comme il est l'objet de la religion ou de l'art, la totalité où nous nous perdons dans la mesure où nous nous prenions pour une entité strictement séparée [...]. En un mot, l'objet du désir est l'univers, sous la forme de celle qui, dans l'étreinte, en est le miroir, où nous sommes nous-mêmes réfléchis. Et dans l'instant le plus vif de la fusion, le pur éclat de la lumière, comme un soudain éclair, illumine le champ immense de la possibilité, sur lequel ces amants individuels sont subtilisés, anéantis, dociles dans leur excitation à une subtilité qu'ils voulurent.[1803]

Carl Einstein, von dessen hemmungslosen Umgang mit Totalität schon berichtet wurde, hat jedoch nicht geringe Mühe, neben oder nach seinem ersten Totalitätsbegriff einen zweiten umfassenderen aufzubauen, denn im Grunde kann ja nur einer Geltung besitzen. Einstein versucht das Problem durch attributive Differenzierung zu lösen, d.h. indem er Zusatzbestimmungen bzw. Geltungs- und Funktionsbereiche einführt:

> Man wähnte im Kunstwerk vollendete Lösungen zu erreichen, weil hier das widerstrebende Objekt völlig dem Subjekt angepaßt werden könne. Damit aber trieb man noch im Wahn vom statisch umwandelbaren Menschen. Sieht man aber diesen als einen Strom von Dynamismen, so ist der Aberglaube der unendlichen Geltung der Kunstwerke zerbrochen, und jede Gestalt wird zum vorläufigen Fragment.
> Die erste Lüge der Wissenschaftler und der Ästhetiker war eben die der geschlossenen Systeme und der unbedingten Totalität. Damit erreiche man wohl eine widerspruchslose Geltung der Gesetze, die man mit dem Unendlichkeitszeichen ausdrücke, das nun überflüssig geworden ist. (W 3, 235)

Statt einer abgeschlossenen „Formtotalität" (W 3, 233) – etwa des Kunstwerks – konzipiert Einstein ein offenes dynamisches System – die Metamorphose –, dessen Erlebnis jede Form fragmentarisiert. Damit wird Totalität zum „Schwindel" (W 4, 171). Während er Werk und Gesetz zuvor durch einen quasi religiösen Diskurs in Übereinstimmung bringen wollte, temporalisiert Einstein nun den Zugang zur Unendlichkeit. Kunst, Sex und Halluzination sind bloß ephemere Totalisierungsakte (W 3, 225, 229f.), womit zugleich ausgedrückt wird, daß sie auf einer Ebene liegen, d.h. funktionsäquivalent wirken. Die Diskursebene, die Einstein damit betritt, geht hinter die okzidentale Vernunft zurück. Die Kategorien, die diese bislang der globalen Bedeutungslosigkeit (Nihilismus) entgegenstellte, werden von einer übermächtigen okkulten, mythischen oder primitiven Woge weggeschwemmt, deren Gefährlichkeit Einstein – neben wie gesagt: zahllosen anderen – nicht erkannte, weil die damit verbundene Regression (W 3, 305; vgl. W 2, 63 u. EÄ, 66) progressiv, eben bewußtseinserweiternd erschien:

> Jede Realität ist lediglich ein Ausschnitt, der dauernd ausgewechselt und verschoben wird. Infolgedessen werden dauernd und gleichzeitig Gegenrealitäten gebildet, sodaß man Wirklichkeit als pluralistischen Komplex auffassen muß. So wird neben dem Unbewußten ständig eine Art okkulter Wirklichkeit gebildet, die, sobald Verdrängungen abreagiert werden, aktiviert wird. (W 3, 255; vgl. 155, 256)

Die Aktivierung des Verdrängten äußert sich zwangsläufig – und zwanghaft – als Normverstoß: „Der Rationalist betrachtet die geordneten Zustände als die normalen und bezeichnet jede Bedrohung der friedlichen Gleichförmigkeit als Krise, die er als gegen die Regel gerichtet, als Unnormales aburteilt."

[1801] Bataille: L'Histoire de l'érotisme, in: Œuvres complètes, Bd. 8, S. 19.
[1802] Vgl. Masson: Le plaisir de peindre, S. 170.
[1803] Bataille: L'Histoire de l'érotisme, in: Œuvres complètes, Bd. 8, S. 100.

(W 3, 302) In seinem zweiten Manifest von 1930 setzt André Breton eben die bewußte Herstellung einer Krise erneut aufs Programm des Surrealismus:

> Le surréalisme ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une crise de conscience de l'espèce la plus générale et la plus grave et que l'obtention ou la non-obtention de ce résultat peut seule décider de sa réussite ou de son échec historique.[1804]

Ich untersuche zunächst den krisenfördernden Zusammenhang von Sexualität und Ästhetik, wie ihn Einstein sieht, und zweifelsohne wäre über dieses Thema auch qualitativ mehr zu sagen, als Einstein sagt. Dennoch ist seine Theorie um 1930 durchaus originell. Einstein verknüpft in zahlreichen Reflexionen Perversion und Phantasie (W 3, 152, 159, 246, 332), wobei allerdings keine näheren Angaben oder Beispiele vorliegen. Einsteins Argument geht voll – wie so oft – in Polemik auf: er nennt den Ästheten einen „erotisch Verkümmerten" (W 3, 228), scheint mit „Professorensexualität" (W 3, 260) kunst- und geschlechtsfeindliche Vorstellungen zu verknüpfen; die „muffige Sexualität" des „bürgerlichen Idioten" (W 3, 289) wird als Metonymie – als Ursache statt Wirkung – mit einer mimetischen Kunsttradition verquickt: „Also die Natur wäre die sattsam bekannte grüne Wiese, ausgeweitete Hüfte, schwellendes Hinterteil und ewig blauer Himmel." (ebd.) Im selben kruden Freudianismus wertet Einstein den Begriff der Schönheit als Idealisierung oder Sublimierung „sexueller Wünsche" (W 3, 254). Wie Perversion und Phantasie hängen Einstein zufolge auch Wahnsinn und Kreativität (W 3, 321) zusammen – Vernunft ist „Gummizelle" (W 3, 152). Mit dem Motiv des Wahnsinns knüpft der Autor an eine frühere Phase an, in der „Wahnsinn" bereits gegen eine singuläre Logik opponierte:

> Zwei Methoden gibt's, entweder man glaubt und ist bei Gott, ist Mystiker oder verblödet an einer nagelnden Idee fixe, oder man platzt und wird gesprengt. Immer ist der Wahnsinn das einzig vermutbare Resultat. (W 1, 112; vgl. 77, 86)

Die neopathetische Prognose realisiert sich endlich im „Drama der Metamorphose" (W 3, 133, 280): „Die Vision geschieht in Paradoxen, wie das Wunder." (W 3, 322) Die „Zerstörung des bewußten Ich" (W 3, 155, 224, 330), wie Einstein dutzendfach formuliert, läßt die schöpferische Halluzination auch als Selbstmord erscheinen – analog der petite mort im Orgasmus:

> Drum [sic] ist in der Kunst die neue Vision so selten, zumal der Mensch den Verfall und die Auflösung des überschätzten Ichs besonders fürchtet. Dieses Verlöschen des Ichs im halluzinativen Vorgang – eine Art Selbstmord –, diese Identifikation der Person mit der Gestalt ist ein tief erotischer Vorgang und entspricht der Vernichtung der einen Person in der zweiten oder der Zerstörung eines Menschen durch die idée fixe. (W 3, 312; vgl. 322)

Einsteins Irrationalisierungs- oder Entrationalisierungspostulat (W 3, 202, 213, 330) richtet sich gegen einen Wissenschaftsbegriff, wie ihn – seiner Ansicht nach – die Renaissance vermittelte und Aufklärung und Positivismus weitertrugen. Er meint damit vor allem die Verabsolutierung der euklidischen Geometrie in der nach antikem Vorbild mimetischen Kunst (vgl. W 3, 274) und damit die Unterwerfung des Ästhetischen unter das Monopol des Logischen. Er erkennt also schon – wie Joachim Ritter später[1805] – in der Renaissance-Kultur eher Zeichen moderner „Entzweiung", denn klassische Einheit. Der Verselbständigung von Ratio und Logik entspringt die Technologie. Als deren Konsequenz erkennt Einstein – wie Walter Benjamin[1806] – den Krieg:

1804 Breton: Manifestes du surréalisme, S. 76.

1805 Vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Ritter u. Gründer, Bd. 1, Sp. 568.

1806 Vgl. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Gesammelte

Gerade der Krieg hat uns ein tiefes Mißtrauen gegen eine technisch gegründete Kultur eingezwungen. Der bewußte Typus des endenden 19. Jahrhunderts, nämlich der liberale, vermeinte, alle Geschichte steige und sinke in Schienen der Logik und Rechnung und sei willensmäßig bestimmbar. (W 3, 301; vgl. FF, 187)

Gegen den „Aberglauben des rationalen, unmythischen Menschen" (ebd.) wendet er zynisch ein:

Der Bewußtseinsathlet übersah jedoch, daß die von ihm geschaffenen Maschinen über das Berechenbare hinaus ein mechanisches Schicksal bargen, das er nie zu regeln verstand, da er des Gefühls für Geschick entbehrte. Doch die Geschöpfe dieser technisch Besessenen enthielten noch anderes als Nachfrage und Verbrauch, und wandten sich eines Tages gegen ihre hilflos überraschten Erzeuger, um sie fast zu vernichten. (W 3, 301f.)

Einstein verdrängt, daß er selbst wie zahlreiche andere Intellektuelle seiner Generation aus „mythischen" Gründen in den ersten Weltkrieg gezogen war – und bittere Ironie des Schicksals: der Irrationalist Einstein wird Opfer, wenn zwar nicht der von ihm proklamierten, so aber doch der tatsächlichen Neoprimitive des Faschismus – wiederum wie zahlreiche andere Intellektuelle seiner Generation. Auf diese tragische Verkennung einer geschichtlichen Situation komme ich zurück. Der Surrealist Einstein – nicht erst der angebliche Materialist – glaubt und hofft, den mit der „Heraufkunft der Arbeiterklasse" (K 3, 117) entstandenen „primitiven Typ", den Proletarier (W 3, 198), in die metamorphotische bzw. mythische Ästhetik und Kosmologie einbinden zu können. Dieselbe Position vertritt André Breton in einer Rede auf dem Prager Kongreß der „Front gauche" 1935:

L'automatisme psychique [...] n'a jamais constitué pour le surréalisme une fin en soi [...]. L'énergie préméditée en poésie et en art qui a pour objet, dans une société parvenue au terme de son dévelopment, au seuil d'une société nouvelle, de retrouver à tout prix le naturel, la vérité et l'originalité primitifs, devait obligatoirement nous découvrir un jour l'immense réservoir duquel les symboles sortent, à travers l'œuvre de quelques hommes, dans la vie collective.[1807]

Breton hofft hinsichtlich der „Schaffung eines kollektiven Mythos": „Le climat de la poésie de Benjamin Péret ou de la peinture de Max Ernst sera alors le climat même de la vie".[1808] Hatte Einstein zum Zeitpunkt der Breton-Rede immerhin schon erkannt, wohin die „Fabrikation" primitivistischer Mythen führte, nämlich zum Regime des „Riesenspießers" Hitler (B II, 29), wie es in „BEB II" heißt, so erscheint Breton, allein der simplen Tatsache wegen, daß er als französischer Intellektueller Kontakt mit der Kommunistischen Partei sucht, salviert. Seiner ideologischen Nähe zum Faschismus gegenüber ist er völlig blind. Daß das Naziregime die „Entartete Kunst" verfolgte, ist Breton wie der Nachkriegsgermanistik Grund genug, der Avantgarde eine politische Unbedenklichkeitsbescheinigung auszustellen.

Ohne Zweifel hat Carl Einstein in der Vergeschichtlichung und Relativierung des okzidentalen Rationalismus eine beachtenswerte These aufgestellt, die in manchen Punkten Michel Foucaults Ausführungen zum „Verschwinden des Menschen" vorwegnimmt[1809]. Gemeinsam ist ihnen der archäologische bzw. der ethnologische Blick, der den Diskurs von anthropozentrischen und eurozentrischen Belastungen befreit. Natürlich arbeitet Einstein nicht als Mentalitätshistoriker, sondern spekulativ. Einstein, der Kindheit und Primitive gleichsetzt, bezeichnet Ich oder Subjekt als eine „verhältnismäßig späte Erwerbung" (W 3, 224, 311) bzw. „späte Trennung" (W 3, 268f.), und er bezieht sich damit sowohl auf die Bildung des individuellen Ichs im Enkulturationsvorgang als auch

Schriften, Bd. 1/II, S. 506.

1807 Breton: Position politique de l'art d'aujourd'hui, in: Position politique du surréalisme, S. 55f.

1808 Ebd., S. 59.

1809 Vgl. Foucault: Les mots et les choses, S. 397f.

auf die Entstehung der Kategorie des Subjekts im Zivilisationsprozeß. Die Subjekt/Objekt-Spaltung erscheint ihm einerseits als „Kindertragödie“ (B II, 19), sie beendet auch andererseits das mythisch-primitive Zeitalter:

> Mit der bewußten Trennung der Dynamismen in ein abgegrenztes Subjekt- und Objektextrem war die animistische Epoche beendet. Statt Kräften treten stabile Begriffe nun auf. Gleichzeitig wird nun ein statisches und bewußtes Ich überbetont und gewertet; diesem werden die anderen seelischen Funktionen geopfert. (W 3, 226)

Der Surrealismus versucht Carl Einstein zufolge einen pseudo-rousseauistischen „retour au primitivisme“ (GB, 22, 30, 32) durch Schaffung eines Individuums, das sich der „Metamorphose des Seins“ (AWE, 36) flexibel anpaßt: als „Funktionssimultané“ (W 3, 264). Anstelle des statischen bewußten Ichs tritt

> ein labiler metamorphotischer Typ [...], dessen seelischer Durchmesser vom primär Sexuellen, dem Unbewußten und der Halluzination bis zur Peripherie der bewußten Vorgänge reicht, wodurch eine menschlich weitere Aktspanne realisiert wird. (W 3, 236)

Vielleicht wird dieser Typ erst jetzt – in der Postmoderne – realisiert.

2.3.2. Psychogramm und tektonisches Zeichen

2.3.2.1. Poetologisierung der Ästhetik

Das Verhältnis von bildender Kunst und Literatur wandelt sich in Carl Einsteins Werkgeschichte mehrmals signifikant. Waren in seiner Frühphase die Gewichte zwischen den beiden Gattungen in etwa gleich verteilt – wobei im Falle des Schrifttums noch Theorie und Praxis zu unterscheiden wären –, so überwiegt in den zwanziger Jahren und bis zuletzt die – wenn auch ungeliebte – Kunstschriftstellerei; gegenläufig dazu sind Ambitionen und Selbstverständnis des Avantgarde-Autors Einstein, der zeitlebens an seinem Erstlingserfolg des „Bebuquin“ anknüpfen wollte. Man muß es Einstein abnehmen, daß er keine Literatenkarriere suchte, sondern der Entwicklung der bildenden Kunst ein literarisches Äquivalent gegenüberstellen wollte. Der Verfasser des „Bebuquin“ durfte sich zwar zurecht von der kubistischen Malerei „bestätigt“ fühlen, wie Einstein 1923 an Kahnweiler schreibt (AWE, 51; EKC, 140), d.h. der Einsteinsche Avantgarde-Text par excellence geht der Malerei um ein bis zwei Jahre voraus – die „Demoiselles d’Avignon“[1810] datiert man auf 1907, und das futuristische Manifest erschien erst 1909. Einstein war jedoch der Überzeugung, daß die literarische Evolution im ganzen nicht Schritt gehalten hatte. „Nur Benn ging ran“, klagt er am 25. Januar 1923 gegenüber Tony Simon-Wolfskehl und läßt seinem Unmut freien Lauf:

> Gewiß die Buddenbrooks sind gut, oder Döblin mit Masse Talent (ich denke an Wang-lun) aber da liegt nicht der Hund begraben. Bei den Deutschen blitzte die Angelegenheit mal bei E.T.A. Hoffmann auf. Jetzt muß das ganz anders gemacht werden. Die Leute, die mit mir anfingen, sind schon längst Bürger geworden, meine artistisch; allen vorneweg der Kommunist Frank. [...] Gott, Unruh Edschmid; das ist pathetischer Misthaufen. Bluff für Wandervogel oder Ondulierte. Gepflegte Sonntagsbeilage und Bückling vor der

[1810] Vgl. Les Demoiselles d’Avignon [Katalog].

> Plattitüde des Lesers. Kaiser, kommt über das expressionistische Regiebuch nicht heraus und Sternheim mutet heute wie Blumenthal oder Storm an. Man muß über Sprachmittel verfügen, die sich nicht in zehn Jahren abnutzen. Ohne Allegorie und Poetisches. Das Dichterische wirkt meist wie der Hintern der „Wirklichkeit“. (CEA)

Wiederum mit affirmativem Bezug auf Benn konstatiert Einstein 1930 ein in Deutschland weiter „sinkendes Niveau“[1811], und selbst Döblin wird als „Joyce à travers Zille“[1812] provinzialisiert. Das Übergewicht der Einsteinschen Kunstkritik hat indessen zur Folge, daß man nicht genau weiß, welche Literatur Einstein kannte und was er genau daran auszusetzen hatte[1813]. Man kennt zwar sein durchaus präzises Urteil über die „parole in libertà“ des Futurismus[1814], man fragt sich jedoch, ob er eigene sprachliche Affinitäten zu Carl Sternheim oder zur „Wortkunst“ August Stramms[1815] – eher denn zu Gottfried Benn – wahrgenommen hat. Was hielt er vom literarischen Dada? Eine vergleichende Studie zu Einsteins kubistischer oder „kubo-expressionistischer“ Prosa[1816] und James Joyces „Ulysses“ oder „Finnegans Wake“ vor allem fehlt. Und es fehlt überhaupt eine esthétique comparée der Künste. Nachdem der frühe Einstein sich auf eine Tradition der Moderne vom französischen Symbolismus (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé u.a.) bis Stefan George (bes. AWE, 30) berief, schrumpft der Kanon zusehends auf den symbolistischen Kern; die späteren Autoren wie z.B. George oder Gide oder Claudel oder Charles-Louis Philippe geraten nach der „Negerplastik“ in Vergessenheit. In der Avantgarde hat sich die Moderne selbst überholt; so aber – laut Einstein – nur in, d.h. dank der Malerei. An Kahnweiler schreibt dieser im Juni 1923 das vielzitierte Wort: „Die Literaten hinken ja so jammerhaft mit ihrer Lyrik und den kleinen Kinosuggestionen hinter Malerei und Wissenschaft her“ (AWE, 50; EKC, 139), und er wiederholt das pejorative Bild erneut 1929 (W 3, 479). Literarische Kategorien wie „Beschreibung“, „Erzählung“, „Anekdote“ usw. dienen Einstein nicht nur zur Literaturkritik, sondern auch und gerade zur Abwertung von Bildwerken, ja der Unterschied zwischen den in Frage stehenden Kunstgattungen wird als unüberwindbar groß dargestellt: „Ich weiß, wie hoffnungslos weit die Distanz zwischen Bild und Wort gesteckt ist; dieser Abstand kann höchstens durch etwas wie resignierte Liebe zur Sache verborgen werden“ (W 2, 209; vgl. W 3, 185, 486), so 1922; und noch am 11. März 1931 betont Einstein gegenüber Ewald Wasmuth: „Im großen Ganzen glaube ich überhaupt, daß bildende Kunst gar nichts mit Literatur zu tun hat [...].“ (DLA) Man muß diese Äußerung auf den Unmut zurückführen, die Gaston-Louis Roux’ Lithographien zu Einsteins „Entwurf einer Landschaft“ erregten – „vielleicht doch ein etwas romantischer Wirrwarr“ (DLA) –, denn zur selben Zeit postuliert Einstein in „Georges Braque“: „Nun aber gilt es, das Schauen als Schöpfung zu retten; damit Malen nun heißt ein Dichten; denn dichtend erschafft man Realität.“ (W 3, 259) Dieses Postulat steht nicht vereinzelt (vgl. W 3, 320), ja Einstein publiziert 1933 einen – scheinbar paradox betitelten[1817] – Aufsatz: „Braque der Dichter“ (W 3, 155ff.) Schon 1926 spricht er von „Kleescher Dichtung“ (K 1, 142). Zum terminus technicus der surrealistischen Ästhetik Einsteins wird indessen „Psychogramm“. Ob er selber den Begriff in den ästhetischen Diskurs eingeführt hat, kann nicht zweifelsfrei festgestellt werden, er gebraucht ihn jedoch idiolektisch bzw. terminologisch.

1811 Einstein an Wasmuth, Quelle: DLA.

1812 Ebd.; zu Einsteins Bekanntschaft mit James Joyce vgl. McMillan: Transition, S. 192ff.

1813 Vgl. Heißerer: Negative Dichtung, der diese Lücke schließt.

1814 Vgl. Marinetti: Manifeste futuriste, in: Futurisme, hg. v. Lista, S. 144 u. ders.: Textes, in: Marinetti et le futurisme, hg. v. Lista, S. 42ff.

1815 Vgl. Philipp: Dadaismus, S. 97ff.

1816 Vgl. Sokel: Der literarische Expressionismus, S. 42.

1817 Vgl. Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 207.

Ohne Zweifel gehört der Begriff in den Kontext des Surrealismus, auch wenn der Surrealismus hier nur Konsequenzen aus der kubistischen Malerei gezogen hätte. „Psychogramm“ ist Synonym zu „écriture spontanée“ oder „automatique“, wie Einsteins Masson-Studie belegt (W 3, 481). André Breton hatte das automatische Verfahren zunächst vorwiegend auf Literatur bezogen[1818]. Erst 1928 mit „Le surréalisme et la peinture“ überwindet er nicht nur die anti-ästhetischen Vorbehalte des ersten Manifests, sondern auch die Gattungsgrenzen. In seinem Prager Vortrag vom 29. März 1935 proklamiert er dagegen die „fusion des deux arts“[1819]: „Il n'existe, à l'heure actuelle aucune différence d'ambition fondamentale entre un poème de Paul Eluard, de Benjamin Péret et une toile de Max Ernst, de Miro, de Tanguy.“[1820] Schon 1928 hatte Breton – wie gesagt – sprach- und literaturtheoretische Begriffe verallgemeinert: „Le besoin de fixer les images visuelles, ces images préexistant ou non à leur fixation, s'est extériorisé de tout temps et a abouti à la formation d'un véritable langage [...].“[1821]

Einstein selber weist 1930 auf eine analoge surrealistische Quelle für das, was ich – auf ihn bezogen – „Poetologisierung der Ästhetik“[1822] nenne: Louis Aragons Collage-Theorie in „La peinture au défi“, allerdings erst März 1930 publiziert anläßlich einer Ausstellung von Collagen in der Pariser Galerie Goemans: „Aragon parle de la peinture envisagée comme un langage.“ (W 3, 526) Der Zitierte hatte sich offenbar auf Breton rückbezogen, denn er nimmt dessen Ausdruck „véritable langage“[1823] wortwörtlich auf. Damit kann zweierlei belegt werden: zum einen ex negativo, daß Einstein Breton „totschweigt“, weil er ihn nicht schätzt, zum anderen – und das ist das weit Wichtigere – daß Einsteins Psychogramm-Theorie eben ein echtes Derivat des Surrealismus ist: mit gleichwertiger Betonung von Ableitung und Originalität. Im „Handbuch der Kunst“ notiert er die Frage – die in den folgenden Kapiteln auch zu beantworten sein wird: „Warum heute Bild wieder Sprache? der Bruch mit dem Kubismus?“ (HdK, 6) Und in einer anderen Notiz zu den Pariser Vorlesungen rückt er offenbar den „Wortakt“ (W 4, 163) anstelle des „Sehakts“ (W 1, 256; K 1, 58; W 3, 261) ins Zentrum des Theoriediskurses.

Der Begriff „Psychogramm“ findet sich zuerst in der Auflage der Kunstgeschichte von 1928, und zwar in dem neukonzipierten Picasso-Kapitel: „Wie kein anderer hat er [Picasso] die optischen Psychogramme der Zeit aufgerichtet und die visuellen Abenteuer seiner Epoche vorausbestimmt.“ (K 2, 69) Einstein umschreibt „Psychogramm“ auch mit „psycho-graphische Handschrift“ (K 3, 124 u. EÄ, 55) oder auch mit „mediales Niederschreiben“ (K 3, 211). Ohne Zweifel trifft aber der in Frage stehende Begriff (Psychogramm) den Sachverhalt am besten, nämlich daß die Poetologisierung der Ästhetik einer Semiotisierung gleichkommt. Damit hat der okzidentale Funktionalismus seinen Kulminationspunkt erreicht. Im Wortbildungselement „-gramm“ erscheint die Reduktion der Sinnesqualitäten (im Sinne Machs) und ästhetischen Einheiten zum Zeichen als am weitesten fortgeschritten. Wenn nun das freigesetzte, arbitrarisierte Zeichen nicht wieder in die Disziplin einer Wissenschaft, hier etwa der Semiotik, eingespannt wird, kommt jener Prozeß der Dekonstruktion in Gang, den man heute als typisch postmodern diskutiert. Jacques Derridas „Grammatologie“ hat die mit der Wende von einer Philosophie der „phonè“ zu der des „gramma“ verknüpften Probleme am

---

[1818] Vgl. Breton: Manifestes du surréalisme, S. 42f. u. 40, Anm. 1; Durozoi u. Lecherbonnier: Le surréalisme, S. 188ff.; Bürger: Der französische Surrealismus, S. 76ff.

[1819] Breton: Situation surréaliste de l'objet, in: Position politique du surréalisme, S. 131.

[1820] Ebd., S. 131f.

[1821] Ders.: Le surréalisme et la peinture, S. 2.

[1822] Vgl. Durozoi u. Lecherbonnier: Le surréalisme, S. 196.

[1823] Aragon: La peinture au défi, in: Les collages, S. 48.

eindringlichsten entfaltet. Ich kann den reichlich spekulativen Gedankengang hier nicht weiter verfolgen; aber – um Derrida selbst zu zitieren:

> On pressent [...] déjà que le phonocentrisme se confond avec la détermination historiale du sens de l'être en général comme „présence", avec toutes les sous-déterminations qui dépendent de cette forme générale et qui organisent en elle leur système et leur enchaînement historial (présence de la chose au regard comme „eidos", présence comme substance/essence/existence („usia"), présence temporelle comme pointe („stigmè") du maintenant ou de l'instant („nun"), présence à soi du cogito, conscience, subjectivité, coprésence de l'autre et de soi, intersubjectivité comme phénomène intentionel de l'égo, etc.). Le logocentrisme serait donc solidaire de la détermination de l'être de l'étant comme présence.[1824]

Einstein steht auf der Schwelle zur Postmoderne; aufgrund seiner ethnologischen Orientierung anerkennt er jedoch noch die magische Kraft der phonè: „Die lebendige, zauberhafte Kraft der Worte mag daher rühren, daß diese ausgeatmet werden, also in der wichtigsten Funktion des Menschen gezeugt wurden." (FF, 231) In diesem Zusammenhang konnte Einstein der Dichtung eine bestimmte Wirkungsfunktion zusprechen: „Zweifellos wirkt die rhythmisch geregelte Atemtätigkeit hypnotisch." (FF, 231; vgl. 307) Das „Monopol der Suggestion" (FF, 233) dient jedoch nicht der Ersetzung des im Spiel der Differenzen verloren gegangenen Sinn-Zentrums, sondern entsprechend Einsteins poetischen Verfahren reißt der Dichter „die Welt" auf „mit gehackten Sätzen"[1825] – „das leben zerhackende wort" (B II, 12). Zwar hatte der frühe Einstein schon der konventionellen und konventionalisierenden Logik zu entrinnen gesucht: in die logofugale écriture – écriture! – des „Bebuquin" bzw. in „viele Logiken" (W 1, 102). Nebukadnezar Böhm dozierte: „Hier geht es um Denken, Denken." (W 1, 80) Die geminatio ikonisiert das gegenüber der fixierenden *einen* Logik (W 1, 105) perpetuierliche und diskontinuierliche/disseminale Moment des Denkens/Schreibens selbst. Im Bilde der scheiternden Gottsuche Bebuquins, in seiner frustrierten Wundererwartung zerbricht für Einstein (zerbricht Einstein) das metaphysische Projekt der frühen Moderne. Ich habe schließlich gezeigt, daß das ästhetische Supplement[1826], wenn es austauschbar wird, nicht mehr deskriptiv oder mimetisch fixiert ist, notwendigerweise zum Begriff des Zeichens und damit zu einem umgreifenden Kulturrelativismus führt; zugleich ist die dem Zeichenbegriff inhärente Pluralität „der Schlüssel zum Jenseits der Metaphysik"[1827]. Aus dem „Primat der Zeichen" folgert Einstein in der „Fabrikation der Fiktionen": „Eine Welt von Willkür war geöffnet. Die Literaten verfielen postlogischer Mentalität." (FF, 260) Während Einstein Wissenschaft – insbesondere Naturwissenschaft – als Versuch versteht, „die Distanz zwischen den Zeichen und dem Geschehen zu verringern" (EÄ, 82; vgl. W 3, 319), d.h. das Weltbild wieder zu zentrieren, Wort und Ding bzw. Tat wieder aufeinander abzustimmen, löst sein surrealistischer Diskurs „Erkenntnis" vollends auf (s. W 3, 126). Das ästhetische Projekt der Moderne, das Nietzsches Anregungen aufnahm, wird dabei bis zum „grammatologischen" Rest reduziert. Das „Traité de la Vision" gibt hierfür die ausführlichste Begründung; eine Notiz lautet:

> l'écriture n'imite pas les faits et les choses, elle les évoque par des signes, étrangers à l'aspect des choses etc.; elle crée l'association. sa valeur consiste dans le fait d'évoquer des associations lointaines par des signes simples et très interchangeables et de fixer l'attention etc. (W 4, 252)

[1824] Derrida: De la grammatologie, S. 23.

[1825] Becher: Vorbereitung, in: Menschheitsdämmerung, hg. v. Pinthus, S. 213; im rein bildlichen Gebrauch des Zitats ersetze ich Bechers aktivistisches Credo („Volk") durch Einsteins kubo-surrealistische Intentionen.

[1826] Vgl. Derrida: L'écriture et la différance, S. 423ff. u. ders.: La voix et le phénomène, 98ff.

[1827] Welsch: Unsere postmoderne Moderne, S. 143.

Das Mimesis-Verdikt hatte den Kubismus zur Erfindung „subjektiver“ Formen getrieben; nun, in seiner surrealistischen Phase stellt sich Einstein die Frage (wenige Zeilen nach dem oben gegebenen Zitat): „d’où tirent les formes hallucinées ou inventées leur sens ou qu’elles n’en contiennent pas?“ (ebd.) In seiner Absicht liegt jedoch keine monosemierende Interpretation, sondern Einstein formuliert die Sinnfrage als eine Frage nach dem „déplacement du sens“ (ebd.) – wie er selber sagt; als allgemeines Beispiel gibt er eine Metapher und ein Emblem: „une rose signifie par ex[emple] une jeune fille, un poisson le Christ etc.“ (ebd.) Damit sind freilich keine halluzinatorischen Formen bezeichnet, sondern eher habitualisierte Katachresen; auch die Nachtigall (W 3, 483f.) fällt nicht unter die oben genannte Rubrik, sie allegorisiert vielmehr – wie ich sagte – die metamorphotische Funktion selbst. Die Abbild- oder Wiederholungsästhetik, der zumindest der frühe Kubismus noch verbunden war (vgl. W 3, 269f.), wird also zu einer radikalen Erfindungsästhetik transformiert. Zwar hatte Einstein schon im kubistischen „Raumschaffen“ das „Zentralproblem der Erfindung“ (W 3, 246) gelöst gesehen und gegen „nachahmende Verblödung“ (K 1, 56; vgl. W 4, 184f.) polemisiert, dennoch trägt ihn der durch Ethnologisierung, Psychologisierung und Semiotisierung bewirkte Diskurswandel über diesen Status hinaus: „Wiederholung oder Erfindung – man wollte sich entscheiden.“ (K 1, 56) Die Reiteration selber hat keinen Sinn; dieser existiert nur in seiner fortwährenden Verschiebung: „Gedichte und Bilder wurden somit zu Konzentrationen von actes gratuits [...].“ (FF, 125) Daß Beliebigkeit indessen auch tautologisch werden kann, zu dieser Feststellung gelangt Einstein nicht mehr, denn seine Surrealismus-Kritik ist den geschichtlichen Umständen entsprechend politisch motiviert.

Eine Zusatzbemerkung muß hier erfolgen, denn obgleich die beiden ästhetischen Gattungen, Literatur und bildende Kunst, im Surrealismus fusionieren, sind selbstverständlich Druck- und Bildmedien zu unterscheiden: „Sprechen und Malen – jedes hat seine eigene Art“ (W 3, 187). Der Begriff der Fusion bezog sich ja auf die Genese und Verfahren der surrealistischen Kunst und auf Semiose ganz allgemein. Zunächst in der (antizipatorischen) Schreibpraxis des „Bebuquin“, dann in seinen kritischen bzw. postulativen Bemerkungen (vgl. AWE, 50 u. W 3, 479), schließlich in der Theorie bezieht Einstein bildende Kunst und Literatur aufeinander. Die theoretische Präzision dieser seit Oskar Walzels Schrift so genannten „wechselseitigen Erhellung der Künste“ – Einstein spricht von „Wechselwirkung“ (HdK, 36) – war diesem erst möglich auf der Basis einer Zeichentheorie. Es nimmt nicht Wunder, daß das Postulat gemeinsamer sinnlicher oder seelischer „Äquivalente“ (vgl. AWE, 50f.) von Bild *und* Text – auf der Basis des Assoziationismus[1828] – kaum überzeugende Analogien bot. Ernst Mach versage, wo es über das Physiologische hinausgehe, *weil* er – man darf wohl kausal anschließen – gar nicht „die Sprache in Betracht“ (AWE, 55; EKC, 144) ziehe[1829], schreibt Einstein im „Kahnweilerbrief“. Das soll nicht heißen, daß es keine empiriokritizistische Poetik gegeben habe[1830], nur erscheint sie Einstein mit den kubistischen Innovationen inkompatibel. Wenn aber der Kubismus „keine Sache nur der Malerei“ (AWE, 55) sein sollte, so mußte Einstein zwangsläufig nach einer allgemeineren Zeichentheorie Ausschau halten, und diese konnte ihm am ehesten die allgemeine Sprachwissenschaft bieten, aus der heraus denn auch die moderne Semiotik sich entwickelte. Das romantische Theorem, daß „dichtung bedingung aller sprache“ (B II, 12) sei, gewährleistete schließlich die Verschmelzung von Linguistik, Semiotik und Poetik: „Un poème n’est

[1828] Vgl. Mach: Erkenntnis und Irrtum, S. 31ff.
[1829] Vgl. ebd., S. 81f.
[1830] Vgl. Diersch: Empiriokritizismus und Impressionismus.

pas une fusion de quelques signes précieux ou étranges, [...] il consiste avant tout dans la fonte arbitraire et inventée des signes." (W 4, 180)

War die neue Einheit gefunden, so konnte sich der Diskurs aufs neue öffnen und differenzieren. Die Vergleichbarkeit des – zuvor – Unvergleichbaren bringt Einstein Anfang der dreißiger Jahre auf folgende „Formel": „Die grammatischen Satzverbindungen entsprechen ungefähr den tektonischen Typenformen der Kunst." (FF, 234) Tektonisierung und Typisierung betrachtet Einstein jedoch als Arretierung oder – im Freudschen Sinne – als Angstzensur des Zeichenprozesses. Als „mutiges" Beispiel weist er auf Benjamin Pérets Gedichtsammlung „Le grand jeu" von 1928 (K 3, 126), die aber auch nicht „un-grammatikalischer" erscheint als andere surrealistische Lyrik und die außerdem André Breton gewidmet ist[1831].

2.3.2.2. Gestalt und Zensur

In „Georges Braque" stellt Einstein selber fest, daß sich sein Begriff der Tektonik gewandelt hat – und auch hier gilt: Einsteinsche Forschungskritik ist stets auch Selbstkritik:

> Man hat bisher die Anwendung sogenannter tektonischer Formen in den kubistischen Bildern nur formalistisch beschrieben. [...] jedoch erscheint es uns sinnlos, Form aus Form deuten und ableiten zu wollen, und darum versuchen wir die Anwendung tektonischer Gebilde [...] mit psychologischen und geschichtlichen Methoden zu erklären. (W 3, 277)

Mit ziemlicher Gewißheit stammt Einsteins Tektonik-Konzeption aus Heinrich Wölfflins „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" (vgl. W 1, 47 u. K 1, 62). Einstein tritt jedoch nicht in die kunstwissenschaftliche Diskussion um „geschlossene" und „offene" Form ein wie sein Lehrer[1832], sondern er assimiliert seine tektonischen Vorstellungen dem Formbegriff, und er gebraucht diesen normativ; so schon in seiner frühen Stefan George-Eloge von 1910/11:

> George [...] lehrte, daß eine empfindung in der kunst nur so viel wert ist, als sie sich in rhythmus umsetzt, daß ein kunstwerk in sich geschlossen sein muß durch den zwang des rhythmus [...], er gab uns bücher die durchkomponiert – ich möchte sagen voller tektonik sind. (AWE, 30)

Die unterschwellige Rolle des Tektonischen im Formbegriff oder im Begriff der Monumentalität – als „tektonisierter Intensität" (W 1, 258) – erklärt sich aus der statischen „Ruhe" nicht nur der Werke, sondern auch der Normativität des Einsteinschen Diskurses der Frühzeit – Normen sind ja per se statisch. Der surrealistische Einstein lehnt dann jede formale Autonomie als überkommenen Idealismus ab:

> Klassizisten wähnten – wir sprechen hier von Wölfflin –, daß Formen selbständig durch sich und aus sich wüchsen; solche Kunstforschung schattete als schwacher Abklatsch der philosophischen Lehre von der Selbstbewegung der Idee. (W 3, 187)

In einem dynamischen oder gar chaotischen Weltbild – wie etwa dem der Metamorphose – erhält jedes Formelement jedoch zwangsläufig eine Funktion, und sei es auch nur der Wirkung oder des Widerstandes gegen den élan vital: „[...] Form heißt im ganzen: Lebensabwehr und damit Kristallisierung und Beschränkung der lebendigen Vorgänge, um die Illusion stabiler und

[1831] Vgl. Péret: Le grand jeu, in: Œuvres complètes, Bd. 1, S. 67–230.

[1832] Vgl. Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 147ff.

geschlossener Organismen zu gewinnen." (W 3, 238) Einstein betrachtet Form biologisch als einen „Todesprozeß" (W 3, 225), bestenfalls als ein „vorläufiges déplacement des Chaotischen" (EÄ, 99). Im selben Maße, wie er die kubistische Kunstsemiose zur surrealistischen Gesamtmetamorphose entgrenzt, erweitert er auch seinen Formbegriff zu dem der Gestalt; analog dazu öffnet sich das „Sehen" als wichtigste Aktivität der frühen und mittleren Ästhetik zum „Schauen" oder zur „Vision". Der Theoretiker Einstein versucht immer wieder Begriffe, Modelle, Strukturen gegen den status quo der Gegebenheiten und Gewohnheiten (vgl. W 4, 411) zu mobilisieren: Er kristallisiert und negativiert so z.B. beim Übergang vom kubistischen zum surrealistischen Paradigma „Wissen" zu (bloßer) „Ratio", „Kunst" zu (bloßer) „Form", „Realität" zu (bloßer) „Sichtbarkeit", dann erweitert er die fixierten Begriffe etwa zu „Denken" bzw. zu „Gestalt" bzw. zu „Vision". Das leidenschaftliche Denkpostulat des „Bebuquin" – „Hier geht es um Denken, Denken" (W 1, 80) – hat auch der intellektuelle Verfasser der „Fabrikation der Fiktionen" nicht aufgegeben (FF, 204). Auch der späte Einstein betont, „daß wirkliches Denken eine Auflösung der Erkenntnis bedeutet" (W 3, 126); das Denken selber stehe „zur Erkenntnis im strikten Gegensatz" (W 4, 198), es sei „social tötlich" (B II, 19). Eingangs zu „Georges Braque" führt Einstein den optimierenden Ersetzungs- bzw. Entgrenzungprozeß im Wortfeld des Sehens exemplarisch durch:

> Wir werden später schildern, wie gegen solche Rationalisierung [der modernen abendländischen Zivilisation] die Wendung zur Romantik einsetzt und an Stelle des beobachtenden Sehens das halluzinative und irrationale Schauen tritt. (W 3, 202)

In denselben Zusammenhang gehört auch das folgende Zitat aus dem Nachlaß:

> Sehen heißt nicht mehr bewußtes Beobachten, und Bilder bedeuten nicht mehr als Arrangement der Beobachtung. Nun wirkt über das beschreibende oder deutende Sehen hinaus die Schau, d.h. das mantische Sehen. (EÄ, 94)

Während der kubistische Gegenstand vom „subjektiv-funktionellen Sehen" (K 1, 62) bestimmt wurde, dieses für ihn konstitutiv – und also theoretisch wichtig – war, erscheint das halluzinative „Schauen" des Surrealismus – obwohl ein weiteres Konzept – lediglich als Rahmenbedingung, als passive Bühne, auf der das kosmische „Drama der Metamorphose" (W 3, 79) spielt, das im Grunde intellektuell unfaßbar erscheint: „métamorphose gratuite" (OEH, 175; vgl. EÄ, 94). Ästhetisch interessant ist allerdings nicht der „Automatismus des Schauens" (W 3 158) selber, sondern die Gestaltung des Kontakts mit der „rasenden Metamorphose" (FF, 32; hier im Plural):

> Häufig wird der automatische Ablauf durchbrochen werden oder nachträglich korrigiert, ungefähr wie man in der Erzählung seine Träume abändert. Durch Einschaltung des Bewußten entsteht ein seelisches Doppelspiel, dem der Gegensatz von Psychogramm und tektonischer Form entspricht. Die Kontrapunktik der gegensätzlichen seelischen Bezirke erzeugt ein Doppelspiel ungefähr wie die romantische Ironie. (K 3, 122)

Einstein regelt leider nicht mit derselben terminologischen Entschiedenheit das Verhältnis von Form, Tektonik und Gestalt. Gewiß wird der Formbegriff im Surrealismus obsolet[1833]; unklar bleibt jedoch, ob und wie formale bzw. tektonische Elemente und Anteile im Gestaltereignis fortwirken. Einerseits nennt Einstein die „Gestalt" „etwas Spontanes" (W 3, 158), andererseits betont er:

> geschaute Gestalt besagt noch nicht schlechthin bewußt gewordene Gestalt. Vielmehr bleibt man in ein zwangsweises Schauen verhaftet, das man medial nur in Psychogrammen niederlegen kann, ohne zunächst fähig zu sein, die Schau ordnend zu regeln oder beobachtend sich zu distanzieren. (W 3, 320)

[1833] Vgl. Finkelstein: Surrealism and the Crisis of the Object.

Einstein fügt verdeutlichend hinzu:

> In diesem Zustand wird, was wir Gestalt nennen, geboren [...]. Diese Gestaltbildung wird man nicht bewußt zu beherrschen oder zu ordnen vermögen; denn während dieses Geschehens vergeht in der Ekstase das retrospektive Ich, und somit erscheint uns solches Geschehen sprunghaft und unerklärbar. Vielleicht wird man nachträglich geängstigt versuchen, die scheinbare Unordnung, das zufällige dieses Geschehens zu mindern oder tektonisch abzuwehren. (W 3, 320f.)

In der Beschreibung des Tektonischen als „Zensur" (W 3, 283, 321) sowie als „Schutz" oder „Abwehr" (W 3, 132, 287, 480) folgt Einstein der Freudschen Psychoanalyse; allerdings mit gewissen Abstrichen. So schreibt er z.B. in „Georges Braque":

> Wir weisen kurz darauf hin, daß Freud in seiner Formulierung des Unbewußten dieses allzusehr als Masse der Verdrängungen und als Konstante, also eher negativ, definiert hat. Wir hingegen glauben, daß gerade in diesem Unbewußten die Chance des Neuen ruht, dieses sich dauernd umbildet und somit progressiv gestellt sein kann. Diese starke Aktivierung des Unbewußten im Schauen und Erschaffen der Gestalten scheint uns gerade die Unerklärbarkeit der Kunstwerke zu bewirken, denn letzten Endes bleibt die Vision eben rätselhaft. (W 3, 315)

Der Begriff der „erstarrten Konstante" (K 1, 95), der auch in der Kunstgeschichte auftaucht, bereitet Probleme, denn als Einsteinscher Haupteinwand gegen Freud läßt er sich bei diesem nicht ohne weiteres einlösen. Mit Freud selber wäre einzuwenden: „Das Ubw [Unbewußte] ist vielmehr lebend, entwicklungsfähig und unterhält eine Anzahl von anderen Beziehungen zum Vbw [Vorbewußten], darunter auch die der Kooperation."[1834] Und weiter:

> Es gibt in diesem System [des Unbewußten] keine Negation, keinen Zweifel, keine Grade von Sicherheit. All dies wird erst durch die Arbeit der Zensur zwischen Ubw und Vbw eingetragen. Die Negation ist ein Ersatz der Verdrängung von höherer Stufe. Im Ubw gibt es nur mehr oder weniger stark besetzte Inhalte.[1835]

Vor der „Fabrikation der Fiktionen" interpretiert Einstein indessen selbst wissenschaftliche Kontroversen vitalistisch:

> das fragwürdige der philosophischen oder psychologischen Erklärung drückt sich darin aus, daß x Erklärungsweisen möglich sind. also in dieser Masse von Interpretierungen und Irrtümern beruht gerade die schöpferische Möglichkeit, ein biologisches Moment der Bewegung und der biologischen Fortsetzung. (HdK, 35)

Was Einstein über seinen konkreten Irrtum – bezüglich der wissenschaftlichen Fixierung des Unbewußten – hinaus kritisch anvisiert, scheint vor allem die „medizinische" Perspektive Freuds, der mehr „in Richtung" der Verdrängung forscht und weniger „in Richtung" der ästhetischen Produktion. Auch in diesem Punkt ist Einstein ganz Surrealist. Aragon und Breton schreiben z.B. in „Le cinquantenaire de l'hystérie" 1928: „L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression."[1836] Einsteins Kritik an der „Verdinglichung" des Unbewußten seitens Freud bezieht sich allgemein auf dessen wissenschaftliche Institutionalisierung, d.h. auf die Freudsche „Topik" der psychischen Systeme. Der surrealistische Einstein argumentiert mit psychoanalytischen Begriffen zugleich wissenschafts- *und* kulturkritisch:

> Wir erblicken somit in der Gestalt ein Abwehrmittel gegen die Generalisierung; durch die Bilder werden die rationalen Einheiten erschüttert. Wir stellen gegenüber dem Bedürfnis nach Vereinheitlichung einen

---

[1834] Freud: Das Unbewußte, in: Studienausgabe, Bd. 3, S. 149.

[1835] Ebd., S. 145.

[1836] Breton u. Aragon: Le cinquantenaire de l'hystérie, in: Histoire du surréalisme, hg. v. Nadeau, S. 285.

> kompensierenden Trieb des Gestaltwechsels fest, ein Bedürfnis nach Diskontinuen. [...] Die Freudschen Komplexe hingegen bedeuten dann bereits heuristische Typisierungen und Vergröberungen, in denen man die einzelgestaltigen Erlebnisse stabilisiert und somit mehr oder weniger wieder abstrakte Scheinfunktionen interpoliert, wodurch das Seelische allzusehr stabilisiert wird. Die Komplexe sind bereits seelische Konventionen, die man in Erlebnisse variiert, also durchaus nicht primärspontane Erlebnisbezirke. (EÄ, 97)

Einstein setzt die künstlerische Praxis gegen die wissenschaftliche Theoriebildung: „On sort avec lui [Picasso] de l'hallucination fataliste et stable de Freud, formule limitée dans laquelle l'inconscient est représenté, d'une manière métaphysique, comme une substance constante.“ (W 3, 476) Diesen Metaphysik-Verdacht hat im übrigen André Breton im Jahre 1935 wiederaufgegriffen[1837]. Sigmund Freud, seinerseits stets bemüht, den „streng wissenschaftlichen Charakter der Psychoanalyse“ zu betonen und vor allem „den Graben zwischen Wissenschaft und Kunst unmißverständlich zu bezeichnen, ja ihn zu verbreitern“[1838] – wie Jean Starobinski zeigt –, konnte sich mit dem Surrealismus bekanntlich nicht befreunden. Das kurze Treffen (10. Oktober 1921) und der spätere Briefwechsel von Freud und Breton bezeugen beiderseitige Mißverständnisse[1839].

Eine unmittelbare Orientierung Carl Einsteins an der in den zwanziger Jahren entstehenden Gestalttheorie kann nicht nachgewiesen werden[1840]. Allerdings hat Erich Jaensch die Hochkonjunktur des in Frage stehenden Begriffes 1929 sehr wohl festgehalten:

> Allenthalben regt sich heute die Einsicht, daß die empirische Wirklichkeit und das Reich der Ideen und Ideale in einer engeren Verknüpfung stehen müssen, als es in der jüngstvergangenen Epoche dargestellt wurde, wo die Wirklichkeit vom naturalistischen Positivismus beschlagnahmt war, während das Reich der Ideen von den philosophischen Komplementärtheorien des Positivismus ebenso vom allgemeinen Bewußtsein der Gebildeten, in eine von der Wirklichkeit ganz getrennte *Unwirklichkeitssphäre* entrückt wurde. Die Wiederherstellung dieser Verbindung erscheint gegenwärtig vielen als die dringlichste Forderung. Diese Forderung findet heute einen schlagwortartigen Ausdruck in dem von der neudeutschen Sprache, insbesondere unter dem Einfluß des Kreises um Stefan George, geprägten Begriffes „Gestalt“. Bei Gestalt denkt man heute an das im *realen Sein* verwirklichte, aus ihm hervorleuchtende Ideal.[1841]

„Gestalt“ scheint ein von Einstein geprägtes Ersatzwort, eine Art Euphemismus, das bzw. der – surrealistisch gesprochen – das schöpferische Ereignis zugleich okkultiert. Wie Jaensch kritisch vermerkt, soll der Gestaltbegriff „fast zauberspruchartig und magisch“[1842] die verschiedensten Grundfragen des Gegenwartsdiskurses lösen – und dies trifft genau bei Einstein zu. Dieser beutet die Irrationalität des schillernden Begriffes aus[1843] – indes nicht ohne Absicht. Was ich bezüglich der „Logizität“ der Metamorphose schon ausgeführt habe, kann hier übernommen werden. Während die Psychoanalyse, so wie sie Sigmund Freud in zahlreichen Fallbeispielen mit aller Subtilität vorgeführt hat, die Semiose zerredet und blockiert, hält Einstein mit dem Begriff „Gestalt“ ihre Psychogenese und Dynamik frei: „Es ist klar, daß die Gestalt, welche nicht gegebenen Vorlagen nachgebildet wird, ebensowenig verifiziert werden kann, wie ein Wunder oder ein Traum bewiesen werden können.“ (W 3, 158) Produktionsästhetisch gesprochen wäre „Gestalt“ eine Darstellung mit innovativer Verdrängung der Zensur – denn auch Einstein leugnet die geschichtliche Entwicklung nicht:

1837 Vgl. Breton: Interview, Mai, 1935, in: Position politique du surréalisme, S. 78: „Nous n'en rejetons pas moins la plus grande partie de la philosophie de Freud comme *métaphysique*.“

1838 Starobinski: Freud, Breton, Myers, S. 139.

1839 Vgl. ebd., S. 141f.; Alexandrian: Le surréalisme et le rêve, S. 47ff.; Breton: Les vases communicants, S. 173ff.

1840 Vgl. Köhler: Gestaltprobleme und Anfänge einer Gestalttheorie.

1841 Jaensch u. Grünhut: Über Gestaltpsychologie und Gestalttheorie, S. 11.

1842 Ebd., S. 12.

1843 Vgl. ebd.

> Klassizistisch wertete man Kunst als Versuch, ein gegebenes Weltbild zu ordnen. Hingegen glauben wir, daß man durch die Gesichte die Gestaltmenge vermehrt, und damit Unordnung und Sinnlosigkeit der Welt gesteigert werden. (W 3, 156)

Im Zivilisationsprozeß erscheint die „Gestalt" als „Abwehrmittel gegen die Generalisierung" (EÄ, 96) bzw. „gegen alle logische Vereinheitlichung" (EÄ, 99). Wirkung der Kunst sei es, „die Gestaltmasse" und dadurch „das Chaotische" (ebd.) zu vermehren: „Gerade in der Zerstörung der Kontinuität, der Entsinnung der Welt, liegt die Chance unserer Freiheit. So pendeln wir zwischen der Gestalt, dem Disparaten und der tötlichen Tautologie, dem Erstarrten." (ebd.) Aber auch der Gestalt-Theoretiker Einstein wandelt sich zum Hermeneuten, genauer: er erklärt und zensiert. Er konzipiert freilich kein „ästhetisches Gesetz" – man kennt das Verdikt schon aus seiner Frühzeit –, sondern er interpretiert – geduldig, wenn man das bei ihm sagen kann (zumindest bei den Künstlern, die er schätzt) – Werk für Werk, Künstler für Künstler, Epoche für Epoche, Kultur für Kultur, in welchem Moment der Semiose „tektonische Zensur" einsetzt. Wie schon bemerkt, spielt Einstein vor allem den „proteischen" Picasso gegen die „Limitierung" (K 3, 96) der wissenschaftlichen Psychologie aus; in seinem Schaffen, ja in jedem einzelnen Werk beobachtet Einstein die kreative Auseinandersetzung bzw. das kompensative Zusammenwirken (vgl. K 3, 97) von Halluzination und Zensur, Tektonik und Gestalt:

> Picasso hat die visuellen Träume und den mythischen Gestaltbestand erheblich erweitert. Er schaffte rasch umrissene Psychogramme des ahnenden Traumes; doch gleichzeitig bildete er Gestalten eines beruhigenden Wissens, die aus enger geschichtlicher Kontinuität wuchsen. Somit hatte er die Jugend zu immer heftigerer Destruktion der Übereinkünfte vorgetrieben, doch gleichzeitig für die Vorsichtigen eine Art klassischer Reaktion eingeleitet. Für Picasso mögen diese klassischen Bilder Rettung aus der Isoliertheit und dem neuen Wagnis bedeuten. Denn in der Vision spaltet man sich von Erinnerung und Geschichte ab und überschreitet die verlebten Formen, um ins Zukünftige zu dringen oder in archaische Erinnerung zu tauchen. Gegen die Gesichte, die schweifenden Mythen wird man sich durch die Formen der Dauer schützen. Meist gelang es Picasso, das isoliert Subjektive in gültige, tektonische Formen zu zwingen und die Monstren des Traums durch Normalisierung zu besiegen. (K 3, 76)

Als visuelles concretum des ästhetisch weit dimensionierten Gestalt-Begriffs kann in bestimmten Kontexten „Bild" verstanden werden. Auch „Bild" wird funktional gedeutet und transzendiert den rein kunstwissenschaftlichen Gebrauchsbereich. In einer im Nachlaßband nicht gedruckten wichtigen Notiz zum „Handbuch der Kunst" – zu dessen „Beginn": so ein Dispositionsvermerk – heißt es diesbezüglich und dem Stellenwert der Notiz entsprechend anthropologisch allgemein:

> Bilder [–] stellen wir uns eine Welt ohne Bilder vor – ohne Gedichte etc. – d.h. wir wären außerstande unser Sehen zu fixieren über ein optisches Erinnern heraus. wir sähen also, das gesehene würde von uns aufgespeichert und verarbeitet, ohne daß wir diese Prozesse exteriorisieren und unsere Verarbeitung der Sensationen anderen mitteilten. d.h. wir entbehrten zunächst ein Mittel der socialen communication – eine verbale Beschreibung des Gesehenen, zu[m] verfertigen der Dinge, etc. würde sich als umständlich und vielleicht unzureichend erweisen. andererseits bliebe jede Verarbeitung optischer Sensationen relativ unübermittelbar[,] denn beschreibend übermitteln wir optisches nur indirekt und unklar – andererseits würde dies Verarbeiten der Sensation haltlos weiterrollen; d.h. die Strukturierung unserer notions [frz. Begriffe] würde fast aussichtslos, wir würden psychisch überlastet, da wir die Sensationen nur schwer fixierten (siehe optische Fixierung bei Irren, die die Gedankenflucht in Bildern aufstauen).
> wir fixieren also nicht optisch, und wir vergäßen das das Aussehen der Dinge und Menschen, die werden und vergehen; unser Erinnern wäre also beträchtlich erschwert, da wir den Fluß des optischen Geschehens kaum stauen könnten [...]. (HdK, 35)

Der Bearbeitungszustand der Notiz läßt eine gewisse Unschärfe zu – ich präzisiere: Bilder sind weder „Gestalten" noch „Gedichte"; diese gehören eigentlich zum Bedeutungsfeld der Gestalt. Einstein deutet „Bilder" im Sinne des Platonischen Höhlengleichnisses als „Welt der Schatten der Götter" (HdK, 7), d.h. als anthropologische Bedingung – und Bedingtheit – von Wahrnehmung und

Erkenntnis. Sie sind „Mittler“ (ebd.), da uns das Direkte versperrt ist und wir Angst vor dem Unmittelbaren haben; ja:

> der Mensch zieht die in Bildern regulierte Wirklichkeit der Realität selber vor – und sucht diese den Bildern gemäß zu erleben – [...] unsere vitale [nicht: künstlerische; dazu s.u.] Gestaltungstendenz des Wirklichen durch Bilder nimmt zu, bis wir an die Suprematie der Zeichen glauben [...]. (HdK, 35)

Ich brauche hier nur noch auf zwei extreme Beispiele verweisen, Fernand Léger und André Masson, um das Funktionieren des Einsteinschen Diskurses in seinen Grenzen zu demonstrieren:

> Léger ist Hyliker und extravert. Er erscheint als aromantischer Typus, der die inneren Prozesse abkürzt und sein Glück in den durch Übereinkünfte und Gebrauch genormten Dingen sucht. So steht er der jungen romantischen Generation entgegen, die ihr Wirklichstes in den halluzinativen Erfahrungen sucht. [...]
>
> Léger ist fern von allen Psychogrammen. Er ist ein tektonischer Typ, Willensmensch, Finalist, Fabrikant. Das Unbewußte mag ihm mit dem noch nicht Existenten identisch erscheinen [...]; ihm gelten vor allem die formalen und technischen Analogien der Dinge. (K 3, 112)

In der Léger-Forschung hat vor allem Joachim Heusinger von Waldegg die Einsteinsche Wertung des Künstlers als eines kritischen Opponenten gegenüber dem synthetischen Kubismus bzw. halluzinatorischen Surrealismus bestätigt[1844]. Als typischen Vertreter der „romantischen Generation“ wertet Einstein Masson, in dessen Werk – nicht zufällig – das Thema „Metamorphose“ zentral ist. Aber auch bei ihm konstatiert Einstein mehr oder weniger starke tektonische Zensuren der Psychographie:

> Quelquefois la vitesse des hallucinations est telle qu’on utilise uniquement des lignes. Dans d’autres tableaux, les formes trouvent un ordre tectonique, afin que le peintre trouve une défense et évite d’être détruit par le dynamisme de ses hallucinations. (W 3, 483; vgl. K 3, 127)

Im Grunde kann keine Vision oder Halluzination oder Gestalt ohne (sekundäre) Bearbeitung Artefakt, Darstellung werden[1845] – auch wenn Einsteins Enthusiasmus hier selber gelegentlich die begrifflichen Zügel schießen läßt. Das war nicht nur Meinung schon zeitgenössischer Psychoanalytiker, die Einstein möglicherweise kannte; z.B. gibt Charles Baudouin schon 1929 gegenüber dem surrealistischen Automatismus-Postulat zu bedenken:

> que l’œuvre d’art procède de deux tendances opposées et de leur équilibre réciproque: une tendance à l’expression de soi-même et une tendance au déguisement et à l’„artifice“. L’analyse de toute œuvre d’art – comme d’ailleurs l’analyse de tout rêve – doit faire leur part à ces deux tendances. Elles sont opposées certes, mais nullement contradictoires, puisque les sentiments qui cherchent à s’exprimer sont plus ou moins interdits, *et ne peuvent s’exprimer qu’à la condition de se déguiser*.[1846]

Einstein kennt selber entsprechende Theorien, die nicht einmal psychoanalytischer Provenienz sein mußten:

> jedes Erleben, jede Sensation ist biologisch strukturiert, da sie einen Organismus[,] nämlich das menschliche System[,] passieren. aber die Erlebnisse erlangen verschiedene Strukturationstiefen, d.h. [...] wir kennen keine matière brute, sondern nur strukturierte, geformte Materie. (HdK, 35)

[1844] Vgl. Heusinger von Waldegg: Fernand Léger „Die Badende“ (1931), S. 172. Heusingers demnächst erscheinende Léger-Monographie wird Einsteins These untermauern.

[1845] Vgl. Vocabulaire de la psychanalyse, hg. v. Laplanche u. Pontalis, S. 132.

[1846] Baudouin: Psychanalyse de l’art, S. 217; vgl. Schönau: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft, S. 17 u.ö.

Die Anpassung der Form an die Fläche – „Flächentektonik“ (K 1, 62) nennt es Einstein – oder selbst der Linie an die Fläche (vgl. W 1, 47) impliziert bereits zensorische Akte, die Freud schon mit dem Übergang vom Unbewußten zum Vorbewußten und erst recht zum Bewußtsein konstatiert. Freud nimmt an, „daß jedem Übergang von einem System zum nächst höheren, also jedem Fortschritt zu einer höheren Stufe psychischer Organisation eine neue Zensur entspreche.“[1847] Zensur also in allen Bereichen des kulturellen Lebens, ja Einstein verfolgt dieses Phänomen bis in die Satzstrukturen hinein: „Dem dynamischen Psychogramm entspräche die Verbalform, dem statischen Verharren der Begriff, das Substantiv.“ (K 3, 213) Über die Einsteinsche Sprachtheorie handele ich im nächsten Kapitel gesondert.

Daß der Tektonik-Begriff in Einsteins Diskurs den der Form bzw. des Objekts beerbt, zeigt sich in seinen bildnerischen Konkretisationen, die „formal“ ausgeprägt sind. Allerdings erreicht die „primitive“ Moderne hier nur ein „elementares“ Niveau, das sexueller Symbolik: „Allenthalben werden tektonische Gebilde als sexuelle Symbole erkannt. Man erinnere sich der solaren Pfähle, der Obelisken usw.“ (W 3, 279; vgl. 229) Man stellt mit Überraschung fest, daß Einstein diesbezüglich „symbolische Konventionen“ (ebd.) voraussetzt, die er doch prinzipiell mit der Zerstörung des Gegenstandes als „Träger der Konventionen“ (K 1, 57) getilgt haben wollte. Da Tektonik dem Psychogramm, das immer Geschwindigkeit oder Spontaneität seiner Herstellung konnotiert, „Dauer“ verleiht (vgl. W 3, 132, 138, 280), ist sie auch und kann nur sie auch „Ausdruck der sozialen Standardisierung des Menschen“ (W 3, 281) sein. Einstein leitet das tektonische Element aus den frühen Siedlerkulturen ab (W 3, 278); in der „graphischen Beweglichkeit“ (W 3, 137) des Psychogramms dagegen wirke älteres Nomadentum nach:

> Der animistische Dynamismus des Nomaden, der in jedem Geschöpf oder Ding die gleiche lebendige Kraft anerkennt und im Drama der Metamorphosen lebt, ist beendet. Der Siedler fixiert, sein Tun ist auf die Dauer gerichtet. (W 3, 280)

Einstein ahnte nicht, daß in der Postmoderne das Motiv des Nomadismus wiederbelebt werden sollte[1848], und die Postmoderne weiß nichts von einem ihrer (potentiellen) Vor-Denker.

2.3.2.3. Jüdische Sprachprobleme

Warum der frühe Einstein wenig über Sprache reflektiert hat – zumindest explizit nicht –, ist schwer zu sagen. Dementsprechend selten sind auch Untersuchungen der Einsteinschen Sprachtheorie, zieht doch nach wie vor der Autor des „Bebuquin“ die Doktoranden und Interpreten an[1849]. Dabei bietet die autobiographische bzw. thanatographische Konstitution der BEB-Figur reichhaltiges Material gerade zur sprachlichen Sozialisation auch ihres Schöpfers, wie Ines Franke-Gremmelspacher gezeigt hat. Sie untersucht das Kapitel „Lingua“ des in Frage stehenden Projekts insbesondere aus der Wahrnehmungsperspektive des Kindes[1850], in dem Einstein die Enkulturationsprobleme der Moderne allegorisiert. In „BEB II“ notiert er – der Protagonist heißt hier mal Laurenz, mal BEB:

[1847] Freud: Das Unbewußte, in: Studienausgabe, Bd. 3, S. 150.

[1848] Vgl. Welsch: Unsere postmoderne Moderne, S. 141f.

[1849] Vgl. die Dissertationen von Sohns: Der Leser Carl Einsteins u. Heißerer: Negative Dichtung, die trotz ihres sprachwissenschaftlich nicht uninteressanten Themas auf das Thema „Sprache“ kaum eingehen.

[1850] Vgl. Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit der Kunst, S. 175ff.

problem für *Laurenz*. er will seine erlebnisse unmetaforisch, also jenseits sprache und begriff oder symbolen fassen. also *sprach-, symbol- und begriffstürmerei*. ebenso *raumzerbrechen* [–] dies als beginn in der suche nach der verlorenen kindheit. wie ihm mälig die erwachsenenwelt aufgedrungen wird – [...]
die sprache kann nie direkt sein, da sie die primären kindererlebnisse nicht enthält – diese versucht er am *Ende* zu sprechen. (B II, 42)

Wie bedeutsam Einsteins Sprachreflexion im Rahmen seiner Kunsttheorie für die moderne Poetik ist, belegt die erst vor kurzem erschienene Studie Erich Kleinschmidts[1851]. Mehr als ein Anfang ist damit freilich nicht gemacht, vor allem weil Einsteins Begriff der Sprache ja nicht nur aus seinen expliziten, d.h. sprachphilosophischen Aussagen abzuleiten wäre, sondern aus seiner gesamten Sprach- und Stilpraxis, die weitaus komplexer und erkenntnisreicher ist, als es der Nachweis eventueller Einflüsse seitens Ferdinand de Saussures oder Fritz Mauthners erscheinen läßt[1852] – durch den auch kaum mehr als ein vager Eindruck des déjà vu zu vermitteln ist. Auch das Folgende hat freilich nur relativen Wert, indem es ausschnittsweise das Sprachproblem anvisiert, das akut wird, als Einstein um 1928 – wie gezeigt – seine Ästhetik poetologisiert, d.h. nach einem Sprachmodell umarbeitet, „Malen" und „Sprechen" gleichsetzt (s. W 3, 259, 320), und zugleich seine Theorie semiotisiert, d.h. aber im Begriff der Sprache bereits schon abstraktere bzw. allgemeinere Zeichenprozesse denkt.

Nicht nur wenden sich jedoch Einsteins linguistische Erkenntnisse gegen sich selbst, will sagen: werden zu einer prinzipiellen, an die eigene Substanz gehenden Sprachkritik, sondern er selber sieht noch im Zuge dieser Umstellung – 1933 – die politische Notwendigkeit, die Geister, die er rief, zurückzurufen. Die Konfrontation der bis dato hochentwickelten Kunst- und Kulturtheorie mit einer aktuellen Praxiskritik einerseits, und beider zugleich mit den medialen Gegebenheiten und Möglichkeiten der menschlichen Sprache andererseits lassen das Einsteinsche Spätwerk in sich widersprüchlich erscheinen. Gewiß kann er Teile seines Diskurses revidieren, aber er vermag es – auch in der Kürze der Zeit – nicht, neue Modulatoren zu schaffen, die aus der nun allgemein konstatierten „Inkommensurabilität von Erlebnis und Mittel, Objekt und Ausdruck" (FF, 234) Darstellungen formen, die „in Aktion überleiten" (FF, 275) – zumal aus der besagten Inkommensurabilität das Bedürfnis nach abstrakten, ja metaphysischen Zeichen erwachse. Erinnern wir uns – und Einstein hält diesen truc sehr wohl fest: der wirkungsmächtigste Modulator des Surrealismus war die Verbindung von Sex und Automatismus gewesen: „Die Intellektuellen bemächtigten sich des Liebeslebens ihrer Klienten und bewiesen diesen, daß selbst die elementarsten oder unbewußten Erlebnisse an die geistigen Überbauten symbolisch gebunden sind." (FF, 162) Mauthner hatte diesen Konnex von Geschlechtstrieb und Belletristik schon 1906 erkannt:

Unzählige Romane und Novellen werden heute von jungen Burschen und Mädchen unbewußt um dieser Wirkung willen gelesen, sie werden von den Schreibern unbewußt um dieser Wirkung willen erfunden; wobei ich von den bewußten Erzeugnissen der Schmutzliteratur gar nicht reden will. So haben wir wieder ein Beispiel dafür, wie das Wort, welches man gern als eine geistige Macht über dem wirklichen Leben anschaut, in den Kausalzusammenhang des Lebens eingreift.[1853]

Einstein hatte dem 1912 schon widersprochen: „Man stelle das Epos in Zukunft nicht mehr allein in den Dienst des geschlechtlichen Verkehrs" (W 1, 128), und stattdessen Bücher gefordert, die (politische) „Handlungen stärken" (W 1, 125). Nach eigenem surrealistischen Zwischenspiel – „Coitieren wurde zum Dichten [...]" (FF, 158) – stand er jedoch vor dem Problem, den Ersatz-Begriff, der hier durchaus gegriffen hatte, selber zu ersetzen – denn gerade Ersatz sollte ja nunmehr Sprache

---

[1851] Vgl. Kleinschmidt: Sprachbewußtsein und Poetik in der literarischen Moderne, S. 228ff.

[1852] Vgl. Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 100 u. Diener: Dichtung als Verwandlung, S. 78.

[1853] Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache, Bd. 1, S. 45.

und Dichtung nicht mehr sein (s. FF, 246). Hatte nicht bereits Léger „eine Grammatik der Formen von erstaunlicher Verständlichkeit geschaffen" (K 3, 115) – was Einstein 1931 noch provokativ kommentiert: „wenn jemand diese nicht versteht, so aus subjektiver Gehemmtheit des Individualisten, der das Typische, den Standard, das Wiederholbare nicht begreift" (ebd.)? „Kunst ohne Volk" (HdK, 41) oder ein Volk von Begriffsstutzigen, so muß er sich – vielleicht nach der Lektüre der „bücher du bel Adolphe"[1854] oder spätestens nach 1933 – fragen; was blieb dem Ästheten noch zu „tun"?

Ohne Zweifel setzt aber die in der Oehm-Nachfolge vertretene These, Einstein habe nach seiner angeblichen „materialistischen Wende" die gesamte Moderne verworfen, zu hoch an – wie ich noch zeigen werde: durch von außen an das Werk herangetragene Übergeneralisierungen. „Die Fabrikation der Fiktionen" bezeugt eher „une impasse intellectuelle"[1855], wie Liliane Meffre treffend formuliert. Gerade Buch IV („Sonderbild") und V (ohne Titel), die sich im besonderen mit Sprachproblemen befassen, belegen, daß das hier eingearbeitete Material größtenteils nicht für den gegebenen Publikations- und Theorierahmen bestimmt war, sondern eine unbewältigte „paradoxe Erbschaft" (FF, 141) des Surrealismus darstellt, ein Block, der eben nur partiell umzuarbeiten war. Wie schon bemerkt: Einsteins sprachtheoretische Reflexion in der „Fabrikation der Fiktionen" ist widersprüchlich. Sie im Kontext seiner Schriften seit 1928 kritisch darzustellen, könnte methodologische Bedenken provozieren. Indes fasse ich die besagten Widersprüche nicht normativ, sondern werte und verstehe sie als durch ein work in progress, durch einen unvollendeten Diskurswandel bedingt. Einstein ist dabei stets so weit von einer politischen Ästhetik entfernt, daß ihm gar nicht mit entsprechenden Erwartungen begegnet werden kann[1856]. Gerade wenn man die „Fabrikation der Fiktionen" nicht zum (autonomen) Werk totalisiert, wird man ihr eher gerecht. Allerdings enthebt die fehlende Autorisation für die benutzten Materialien und Notizen nicht überhaupt einer Kritik, denn für bestimmte Zeitschichten und thematische Isotopien hat der Verfasser ja seine Intentionen verwirklicht[1857]. Auf diesen werkgeschichtlichen Komplex komme ich in den nächsten Kapiteln mehrfach zurück – nun zum Detail.

Einstein spannt das Phänomen „Sprache" in einen begrifflich scharf, aber lexikalisch schwach markierten Gegensatz: nämlich den von „Mechanismus" und „Automatismus". Im „BEB II"-Corpus nennt er den Menschen pointiert eine „Sprechmaschine" (B II, 42). Im Vergleich zu den Widerständen, die der junge BEB gegen Spracherwerb und Gewöhnung entwickelt, agiert das erwachsene, normale Sprechersubjekt passiv, hilflos, zwanghaft:

> Das meiste unserer Rede rollt mechanisch ab. Vererbte Vorstellungsmassen, grammatikalische Reihen zwingen sich auf und mischen sich gewohntem Tun. Der alte Sprachmechanismus mindert die spontane Entschlußkraft. Wir verknüpfen mit den Worten vererbte Assoziationen. Der Masse wird ein fertiger Sprachmechanismus geliefert, der von reaktionären Assoziationen durchsetzt ist. (FF, 251)

„Die Sprache zwingt uns alle"[1858], betont auch schon Mauthner, der Sprachgebrauch sei „ein Tyrann", der alles, was wir unser Denken nennen, beherrsche[1859]. Der sprachliche Ausdruck zwinge „automatisch, Vorgänge zu stilisieren" (FF, 244), so weiter Einstein. Sprache fixiert und limitiert (B

[1854] Einstein an Wasmuth, 1932 (?), Quelle: DLA.

[1855] Meffre: Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques, S. 132.

[1856] Vgl. dagegen Oehm: Intellektuellenkritik und politische Ästhetik, S. 76ff.

[1857] Vgl. Scheibe: Grundprinzipien einer historisch-kritischen Ausgabe, S. 9f.

[1858] Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache, Bd. 1, S. 611.

[1859] Vgl. ebd., Bd. 3, S. 458.

II, 30 u. FF, 234). Die Satzstruktur verläuft „kaum den seelischen Prozessen oder dem Geschehen analog“ (FF, 245). Einstein unterscheidet zwischen der „wortlosen Zone“ primärer Erlebnisse (B II, 7) und der „Sprachzone“, die man häufig erst erreicht, wenn die „Erlebnisse abgeklungen sind“ (FF, 244). Das Wort schiebe die Seele weg (Hth; CEA). Sprachliche Beschreibung ist stets unvollkommen und lückenhaft (FF, 237, 245); Satzbau und Grammatik präformieren und zensurieren Welt und Wahrnehmung:

> Die grammatikalischen Satzverbindungen entsprechen ungefähr den tektonischen Typenformen der Kunst. [...]
> Die Grammatik bietet jedoch nur eine schematische Reihe von beschränkten Beziehungstypen; das grammatikalisch regulierte Sprechen erzwingt die Stilisierung der Erlebnisse und begrenzt die komplexen Erlebnisse. Man spricht eben die typischen Beziehungen aus. Die gleitenden Zwischenstufen des Erlebens und Geschehens werden vernachlässigt und im Sprechen selber verdrängt und unterdrückt. (FF, 234)

„Sprachfixiertheit“ (B II, 42) des Menschen, zugleich die phänotypische Verwechslung von sprachlicher Fiktion und „faktischem Geschehen“ (FF, 242), „Wortschematismus“ (FF, 247) und „grammatikalischer Mechanismus“ (FF, 252) der „Tagessprache“ (FF, 234) werden von Einstein in dutzenden von Variationen durchdiskutiert. Er setzt diesem Komplex en bloc die „Kunstsprache“ (FF, 234) gegenüber, in der – wie oben bemerkt – ein anderes Prinzip vorherrscht: der „Automatismus“, wie Einstein wiederum dutzendfach formuliert und damit auch die Wirkung dieses surrealistischen Hauptbegriffs[1860] bezeugt: „Die Kunst des zwanzigsten [Jahrhunderts] [...] war von passivem Automatismus beherrscht.“ (FF, 140; vgl. 259; K 3, 124; W 3, 307f.) Diesen durchschlagenden Erfolg begründet Einstein mit der Wiederkunft von Mythos und Primitive:

> Dichtung bedeutet nun nicht mehr eine technische Angelegenheit, sondern ein überall sich ereignendes Geschehen, woran jeder mehr oder weniger teilhat. Dies heißt: Dichten ist ein Element aller Existenz, ein Kollektiv, dem keiner sich zu entziehen vermag. Darum wird alles Leben dem Mythus, der bisher nur schwach vernommen wurde, wieder anheimfallen. (W 3, 309)

Galt der Automatismus bis 1933 etwa als Revolte gegen die Modernität, so beklagt Einstein danach dessen gemeinschaftsdissoziierende, das Individuum isolierende, autistische Wirkung. Einstein hält zwar fest, daß die „Lücken“ der alltagssprachlichen Beschreibung (FF, 234, 236) sowie die „Differenz“ zwischen Satzstrukturen und Erlebnissen (FF, 245) von Dichtern und Künstlern als kreative Chance genutzt, zum Teil aber auch kommerziell mißbraucht würden, aber er selbst gibt keine überzeugende Alternative. Der seit Ende der zwanziger Jahre mit einer ungemeinen Dynamik (s. W 3, 158) ausgestatteten „Passivität“ – d.h. Subjektlosigkeit – des Automatismus stellt die „Fabrikation der Fiktionen“ den „Typ des aktiven Literaten“ (FF, 254) gegenüber, dessen Aktivität allerdings kaum näher bestimmt wird; ja die Frage stellt sich, inwieweit seine Forderung nach literarischer Gebrauchbarkeit, Dialog, Übereinkunft, Bindung und Typik (FF, 48, 50, 54, 94, 103, 286, 327) nicht aus dem Automatismus-Paradigma in banale Sprachpragmatik und „enge Ordnung der Tatsachen“ (FF, 294) – also in Mechanismus – zurückfällt.

Im Unterschied zum sprachlichen „Mechanismus“ ist der „Automatismus“ nicht medial spezifiziert: es handelt sich um einen spontanen, diskontinuierlichen schöpferischen Vorgang des Unbewußten, dessen Vermittlung nicht unmittelbar erfolgen kann, sondern der notwendigerweise bis zu einem gewissen Grad vom jeweiligen Repräsentationssystem zensuriert wird: Das geschieht in der Malerei anders als in der Literatur oder Musik, und ein Künstlertyp wie Picasso verarbeitet seine

[1860] Vgl. Scheerer: Textanalytische Studien zur „écriture automatique“ u. Alexandrian: Le surréalisme et le rêve, S. 77ff.

Visionen anders als der „extraverte“ Léger (K 3, 112). Neben „Vision“ gibt es eine Anzahl anderer Bezeichnungen dieses kreativen acte gratuit: „Halluzination“, „Traum“, „Ekstase“, „Wahnsinn“, deren Merkmale den Begriff semantisch anreichern und strukturieren und von deren Eigentümlichkeit der darstellende Künstler zu profitieren sucht (vgl. FF, 96, 276). Weitere Identifikationsfiguren sind das Kind, der Beter, der Irre, der Primitive – sie alle „dichten“ (W 4, 365). Im Surrealismus Bretonscher Ausrichtung wird noch mehr das Okkulte – etwa die Visionen eines Mediums – und das aleatorische Moment betont[1861]. Es ist kein Zufall jedoch, daß schon der Surrealismus und nach ihm Einstein Sprache und – genauer – Schrift zum Prototyp des Automatismus erklären und daß letzterer (Einstein) wie gezeigt einen Medientransfer vom Malen zum Dichten oder Schreiben postuliert. Einstein weiß um das Wechselspiel von Arbitrarität und Konventionalität bei der sprachlichen Bedeutungskonstitution, das er nicht nur im Bereich der Semantik, sondern auch der Syntax verfolgt (FF, 240, 294). Ebenso wie der Traum oder die Halluzination von ihrer Modalität her ist Arbitrarität funktionaler Quellgrund des Irrationalen, das gegen erstarrte Konventionen – in der Einsteinschen Diktion: „Versteinerungen“ (W 4, 380, 439) und „Tautologien“ – mobilisiert werden kann: „Tautologie oder freies Zeichen“ (HdK, 44), „tautologie ou création“ (PV, 5) – das ist Einsteins Hamlet-Frage:

> Le poème [...] ne constate jamais un fait donné, si on fait cela, il s’agit alors d’une paraphrase tautologique et l’énergie poétique serait réduit à une passivité descriptive, embellie par un arrangement habile, et le poème serait affaibli à un surrogat de la réalité. Mais le poème est marqué par la tension multiple et multisensuelle des signes imaginatifs et arbitraires, qui n’indiquent pas une autre réalité voilée. (W 4, 181)

Im Grunde steht die „mechanisierte“ Sprache zur écriture automatique im selben Verhältnis wie Standardsprache zur Poesie; der von Einstein beschriebene Automatismus ist nichts anderes als „Dichtung“ im surrealistischen, ja recht eigentlich schon im romantischen Sinne. Im Bereich der Kunst folgt Einstein damit einer Theorie der Aktualisierung (eines Maximums an Ausdrucksmöglichkeiten), während er ansonsten eine „selektive Stilauffassung“[1862] vertritt: aus der „Begrenztheit der Darstellungsmittel“ (FF, 234) erwachse der Stil. Wie noch weiter zu zeigen sein wird, koexistieren diese beiden widersprüchlichen Theoreme. Die Vermutung wäre allerdings spekulativ, daß Einsteins Orientierung an einer „socialen Wertordnung“ (FF, 50) zu einem Automatismus-Verzicht geführt hätte. Einsteins Diskurs läßt, so wie er angelegt ist, allenfalls eine stärkere Akzentuierung der Tektonik zu – gemäß dem Vorbild Fernand Léger.

Zwei Sprachformen schenkt der späte Einstein besondere, weil kritische Beachtung: dem Begriff und der Metapher. Ich will in diesem Kapitel vor allem den Begriff behandeln, da dessen radikale Verwerfung – wie sie sich bei Einstein findet – für jeden Intellektuellen und Schriftsteller nicht anders als problematisch erscheinen kann. Da Einstein selber zur Gedankenlyrik tendiert, d.h. relativ bildfern und begrifflich dichtet, konvergieren Metaphern- und Begriffskritik zu einer Problematisierung des Schreibens – auch des Einsteinschen Schreibens – überhaupt. BEB – der im folgenden wieder Laurenz heißt – geht der Sache auf den Grund:

> Laurenz will seine erlebnisse unmittelbar besitzen, um sich zu glauben. durch *sprache* etc. hindurch sieht man sich wie einen fremden; das ausdrucksmittel verdeckt das erlebnis. gesang [lyrische Einlage in das Romanprojekt] *an die verschattung des menschen? die mittel des menschen sind stärker als er selber*[.] so ist man in die mechanik der indirekten konventionen verstrickt. das gefährlichste die sprache. diese fixiert und entfremdet uns am meisten. hier der kampf gegen die metapher, ein sich entblättern, ein verdunkeln; nach der vernichtung der metapher stößt er auf das nichts; also der mensch ist ein bündel von parafrase und

1861 Vgl. Mélusine, Nr. 2: Occulte – Occultation.

1862 Sowinski: Zur individualstilistischen Variation von Textkonstitution, S. 25.

> ungreifbares *nichts* [...], darum fürchtet der mensch, der im direkten schlechthin der tod ist, sich vor sich selber. in ihm steckt das direkte, das nichts, der tod. [...] das ungreifbare ist das lebendige. einziges mittel es zu fassen: die beschleunigung der metamorphosen. (B II, 27)

Das ausführliche Zitat rechtfertigt sich insofern, als hier die gesamte Spannweite von Einsteins Sprachkonzeption deutlich wird: es ist ein Kampf auf Leben und Tod; der „Kampf der Metapher“ schließt sich begrifflich an Carl Sternheim an[1863]. Gemessen an seinem Direktheitspostulat haben Begriff und Metapher – trotz ihrer polaren Gegensätzlichkeit – etwas gemeinsam: eben indirekt, Paraphrase, „Umweg“ (OEH, 165) zu sein. Gemeinsam ist auch ihre soziale Funktion: „Metafer wie Verbegrifflichung verraten die Feindlichkeit der Minderheit [der Künstler und Intellektuellen] gegen die positive Realität.“ (FF, 246) Während er Begriff und Verbegrifflichung durchweg negativ kennzeichnet (FF, 248, 257) – „der mensch ein begriffsbordell“ (B II, 36) –, rechtfertigt er den Metapherngebrauch zum Teil. Da das Wort nicht „imitativ“ sei (FF, 234), greife man zur Metapher. Man benutze diese auch da, wo die begriffliche Formulierung versage, nämlich wenn es gelte, „gemischte Sensationen oder Funktionskreuzungen“ (FF, 257) auszudrücken. Warum es Einstein für nötig hält, Synästhesien „zeichenhaft zu bewahren“ (ebd.), läßt sich nur ex negativo erschließen: „In jeder abstrakten Formulierung steckt eine nihilistische Tendenz. In den Gedichten hingegen versucht man, die lebendige Unordnung symbolisch zu erhalten.“ (ebd.) Wenn man freilich die „Tötlichkeit der Sprache“ (FF, 252) generell behauptet, kann auch die Metapher keinen Bestand haben – auch wenn Einstein seine Aussage abzuschwächen versucht, indem er „Tötlichkeit“ mit dem Attribut „reaktionär“ versieht. Er lastet damit die bisherige nihilistische Schreib- und Sprachpraxis der soziokulturellen Entwicklung an:

> Unsere Rede ist von lähmender Heredität angefüllt; hierin ruht ihre bewahrende Macht. Die Literaten fixieren die Gefühle und vergeschichtlichen unser Dasein. Die lebendige Gegenwart ist durch die fixierende Literatur immer bedroht. (ebd.)

Nun – das bedeutet jedoch wieder ein Plädoyer für die destabilisierende écriture automatique – die aber auch nicht die grundsätzliche Zeichenhaftigkeit des Wortes (s. EÄ, 57 u. FF, 236) beseitigen kann:

> Eigentümlich und tragisch zugleich, daß Halluzination, Traum oder Unbewußtes nur in mittelbaren Zeichen und Symbolen faßbar sind. Die gewünschte unmittelbare Aussprache scheitert an der zwangsmäßigen Umschreibung [...]. (FF, 303)

Dieses permanente Widerspiel von Allaussage und Einschränkung, von Konzession und Verschiebung, von Wenn und Aber kennzeichnet eine intellektuelle bricolage, die keine neue Einheit finden kann – allenfalls in der ästhetischen, ja universellen Metamorphose selbst (vgl. W 3, 133, 244 u. FF, 132). Einheit in der permanenten und im Zuge der Modernisierung mehr und mehr beschleunigten Dezentrierung? – Gibt es zumindest eine Richtung, da das Zentrum nicht mehr hält?

Einsteins Versuch, seine Ambivalenzen auszuhalten, d.h. nicht begrifflich zu synthetisieren oder aber aktiv, d.h. durch die politische Tat, zu überwinden, kann kaum „junghegelianisch“[1864] genannt werden. Peter V. Zimas an sich schlüssige, aber vielleicht doch zu schematische Argumentation greift nur bei Theoretikern, die auch von Hegel und/oder Marx herkommen und die dialektisch denken. Deren Begriffe könnte Einstein nur zynisch als „seelische Ermüdungserscheinungen“ (W 3, 252) negieren. Einstein (von dem Zima freilich nicht handelt) hat seinen Diskurs bis hin zur „Fabrikation

---

[1863] Vgl. Sternheim: Kampf der Metapher!, in: Gesamtwerk, Bd. 6, S. 32ff.

[1864] Zima: Ideologie und Theorie, S. 348.

der Fiktionen“ anders aufgebaut: auf einer Verschlingung von Ästhetizismus und Ethnologie, und diese Voraussetzung wird er auch in der Kolonne Durruti – wie noch zu zeigen ist – kaum überwinden. Damit wird mitnichten die Forderung eingeschleust, er *hätte* dies tun sollen, und damit soll auch nicht das bewußte „Scheitern“ beschworen werden, mit dem die Forschung regelmäßig ihre falschen Applikationen und Schematismen zu kaschieren pflegt. Einstein ist der Postmoderne näher als dem Neomarxismus, und dies auch – gerade, wenn man auf Derrida schaut – in ihren metaphysischen Substraten. Die Präsenz und Präponderanz des Zeichens verweist ja letztendlich auf die Abwesenheit Gottes. Derrida schreibt:

> Cette certitude perdue, cette absence de l'écriture divine, c'est-à-dire d'abord du Dieu juif qui à l'occasion écrit lui-même, ne définit pas seulement et vaguement quelque chose comme la „modernité“. En tant qu'absence et hantise du signe divin, elle commande toute l'esthétique et la critique moderne.[1865]

Susan Handelman hat in einer scharfsichtigen, obgleich von Derrida bestrittenen[1866], Interpretation dessen „displaced Rabbinism“[1867] herausgearbeitet. Wie man in der Tat auch bei Gerschom Scholem nachlesen kann, ist das jüdische Exil eine zentrale Denkfigur der Verschiebung, eine Metonymie selber. Der Mythos hat seinen figuralen Ursprung in der Vertreibung des „erkennenden“ Menschen aus dem Paradies. Das ägyptische Exil ist eine seiner historischen Konkretisationen, die weltliche Existenz der Seele eine seiner psychologischen; Scholem greift noch weiter aus:

> So ist denn Israels Existenz und Schicksal [...] bei aller grauenhaften Realität, bei aller Verstrickung der immer erneuerten Berufung und immer erneuerten Verschuldung, doch zugleich und eben im tiefsten Grunde ein Symbol des wahren Standes allen Seins, ja sogar [...] des göttlichen Seins. Gerade weil die reale Existenz Israels so ganz und gar die Erfahrung des Exils realisiert, ist sie zugleich ganz und gar symbolisch, transparent. Das Exil ist also, in seinem mythischen Aspekt gesehen, [...] eine tief symbolische Sendung.[1868]

Unsere These ist nun, daß Einsteins – geschichtlich erzwungene, politisch provozierte – Selbstwahrnehmung als Jude im Exil[1869] ein religiöses Substrat seines Denkens wieder zum Vorschein bringt, das im Frühwerk nur hier und da aufleuchtete. Dominierte hier die abendländische Metaphysik – deren jüdisch-christliche Züge gelegentlich zum Neokatholizismus konkretisiert wurden –, so nimmt sich Einstein als Exemplar einer „Rasse“ – gewissermaßen von außen – erst wahr, als er 1932/33 nationalsozialistische Schriften liest. In einem Wasmuth-Brief dieser Zeit nimmt er für einen Moment (am Ende des folgenden Zitats) die Sprache des Parteigegners an:

> also, die machen befreiungskriegsmoral ohne Hegel Fichte und die romantiker; so nur mit Hitler und Schulze Naumburg[1870] wird die sache wenig fond haben. schade. das Wort *ideal* kann von einer sau verwandt nur eine sauerei sein. es ist gleichgültig oder eher wünschenswert, daß die kurfürstendammjuden etwas auf den kopf bekommen. aber dies ist keine basis für eine bewegung. ich war ziemlich entsetzt und angewidert, als ich die bücher du bel Adolphe hier las. peinlich und schade. ich hatte den deutschen – vielleicht aus *jüdischer niedertracht* – ein besseres kaliber gewünscht. (DLA; letzte Hervorh. Kf)

Wurde der frühe Ästhetizismus – als Ästhetisierung Gottes – im Surrealismus durch den Begriff der Zeichenhaftigkeit abgelöst, so löst eine späte „BEB II“-Notiz alle damit verknüpften Probleme auf: „In

---

[1865] Derrida: Ecriture et différence, S. 423.

[1866] Vgl. ders. in: Französische Philosophen im Gespräch, hg. v. Rötzer, S. 74.

[1867] Handelman: Jacques Derrida and the Heretic Hermeneutic, S. 109.

[1868] Scholem: Zur Kabbala und ihrer Symbolik, S. 156.

[1869] Vgl. Möller: From Weimar to Bonn, S. XLV.

[1870] Einstein schreibt vermutlich in Anspielung auf seine Schulze-Satiren (s. W 2, 45ff.) den Namen von Paul Schultze-Naumburg (u.a. „Kunst und Rasse“, 1928) falsch.

gott stirbt die sprache ab und wird monoton stumm umbraust von den querungen [...].“ (B II, 12; mit „Querungen“ werden Kontingenzen bezeichnet). Zwar wittert auch hier „verweste Theologie“ (FF, 259), wie Einstein illusionslos erkennt, doch der „tote Gott“ – den es eigentlich ja nie gegeben hat – wirkt stets und erst recht in seiner bewußt gewordenen Absenz fort[1871]. Daher hat seine Nennung im Kontext von Sprache und Exil bei Einstein einen unverkennbaren Stellenwert. Dessen Notiz vom 18. Februar 1933 ist mitnichten nur autobiographisch zu deuten, sondern als thematische Konzentration:

> ich sehe, immer mehr werde ich allein sein, jude, deutschsprechend, in frankreich. jude ohne gott und ohne kenntnis unserer vergangenen zeit [Exil!], deutschsprechend, doch gewillt die deutsche sprache nicht wie meine landsleute und gleichzüngige faul und müde versacken zu lassen. (AWE, 26)

„Gott“ wäre das Zentrum, in dem sich nicht nur Einsteins Sprachproblem löst, sondern in dem auch das Exil, die „jüdische heimatlosigkeit“ (AWE, 20) endigt. Einsteins Utopismus ist eine metaphysische Konstruktion, es gibt demgegenüber keine äquivalente Tendenz zur dialektischen oder materialistischen Synthese. Halten wir dies – mit Einstein – zunächst nachdrücklich fest: „*Geschichte* ist nicht nur dialektisch; der landfremde Jude denkt in abrupten Gegensätzen, die nihilistisch sich negierend – einander aufheben.“ (W 4, 437) Wie das Zitat belegt, ist Einstein auch jedem (expressionistischen) Messianismus fern[1872]. Ein früher Text aus dem Nachlaß dokumentiert den Wechselbezug von Nihilismus und Sprache:

> Der fromme Mensch ist der wohlgeübte Selbstmörder, er ist Dilettant wenn anderes in seinen Ohren klingt als das Wort in dem die Welt starb. Der Künstler, der alles hinter sich hat, kennt nur das Wort und ist leer.
>
> Das Wort nahm ihm alle Kraft.
> Und er steht da
> und spricht. (W 4, 136)

Formuliert er hier noch die Hoffnung, „eine Sprache zu finden, die dem Werk alles abringt mit listig bethörenden Rhyt[h]men“ (W 4, 138) – Zusatz: „Du wirst dies nie verstehen, nur tun“ (ebd.) –, so reflektiert der späte Einstein in der Gestalt „BEB“ seine eigene Diskursgeschichte, die Bedingungen – Möglichkeiten und Unmöglichkeiten – des Diskurses überhaupt, und diese Reflexion spannt sich von „Gott“ und „Gotteswort“ über Artistik und Intellektualität bis – schließlich – zur Zeichenhaftigkeit von Wahrnehmung, Existenz und Sprache selbst – ein Kampf gegen die Sprache bis zum Verstummen:

> BEB bringt ihm [Gott] seine nichtexistenz seinen tod bei; selbst der tote gott fordert noch die kräfte des menschen. nach den trümmern [Gottes] – überall wischt er [BEB] den namen gottes aus – *ein training gott zu vergessen? das wort* [Gott] selber nicht mehr zu kennen. damit alle alte literatur aus, zu ende. wer wagt es diesen strich zu machen. alle dinge, die auf diesem langen schwindel beruhen, wegtun und streichen. (AWE, 16)

Die ästhetizistische Gottvergessenheit, die ich in Kapitel 2.1.2.2 bereits untersucht hatte, wird im Zuge des Einsteinschen Diskurswandels – „*ein training Gott zu vergessen*“ (ebd.) – weiter entsinnlicht: „die juden sind dermaßen von gott gezeichnet, diesem gestaltlos reinen monstre, daß sie mit sinnen nichts mehr fassen können, nur denken müssen und dann gräßlich hilflos in sexualität zurücksinken.“ (B II, 38) Einstein führt auch die Forschungstätigkeit Sigmund Freuds auf dessen jüdische Wurzeln zurück – die sexuelle Praxis behält er sich selber bzw. der surrealistischen Poetik vor:

1871 Vgl. Heidegger: Nietzsches Wort „Gott ist tot“, in: Holzwege, S. 209.

1872 Vgl. Milfull: Marginalität und Messianismus.

> Es ist verständlich, daß das Unbewußte grade von einem Juden wieder entdeckt wurde, also dem Mitglied eines Volkes, das durch lange Versteinerung seiner Tradition und dauernde Analyse überintellektualisiert war und auch infolge seiner sozialen Lage eine besonders große Masse von Verdrängungen aufgespeichert hatte. (W 4, 447)

Während Derrida Handelman zufolge die Wahl trifft, „to stay in Exile, to infinitely defer and differ – to play“[1873], ist sowohl Einsteins Sprachnot als auch seine Exilsituation bitterste Realität: die Heimatsprache fehlt ihm „wie ein Stück Brod [sic]“ (DLA), wie er am 21. Januar 1929 an Ewald Wasmuth schreibt; und in einem späteren Brief:

> ich möchte nicht als emigrant enden und für heinesche jammerlappen fehlt mir die schlankheit. es ist zum kotzen sehr schön [hier in Paris], man hat seine freunde etc., aber immer in einer fremden sprache leben, ist auf die dauer *tötlich*. das lebendige element fehlt. natürlich wird sowas den heutigen deutschen bei einem juden etwas merkwürdig oder als mache vorkommen. leider ist es so. (DLA; Hervorh. Kf)

Dieser „Tötlichkeit“ der Exilsprache entspricht die „Tötlichkeit der Sprache“ (FF, 252) überhaupt – wie oben aufgezeigt. Derrida hat die Sprachproblematik der Avantgarde auf den Begriff gebracht, ohne daß hier eine wirkungsgeschichtliche Verbindung aufgezeigt werden könnte. Seine Philosophie kann uns nichtsdestoweniger als Vergrößerungsglas dienen, das bei Einstein angelegte Strukturen hervorhebt – als Mittel einer mise en relief gewissermaßen. Die Einsicht schließt sich an, daß der Einsteinsche Diskurs auf Grund nicht nur seiner persönlichen Voraussetzungen – weil Zeit und Mittel zu einer Umarbeitung fehlten – irreparabel war, vermutet er doch selbst: „Irgendetwas mußte an dieser Moderne faul sein.“ (FF, 124) Die Aktualität bzw. Vorläuferschaft Einsteins, was die derzeitige Postmoderne-Debatte anbelangt, zeigt sich vor allem darin, daß von seiner besonderen Historizität unmittelbar in die allgemeine Theoriediskussion der Gegenwart umgeschaltet werden kann. Einsteins Werk, insbesondere seine späte Sprachreflexion ist gerade in seiner bzw. ihrer unerschöpflichen Problematik paradigmatisch für das Verhältnis von Avantgarde und Postmoderne:

> I pensatori moderni che al concetto di verità immutabile hanno sostituito quello di verità storica, attribuiscono al pensiere discursivo il valore di ricerca che sia fine a se stesso, preferendo [...] un discorso sempre aperto, significante non la scoperta progressiva della verità, ma una inestinguibile problematicità.[1874]

2.3.3. Ambivalenzen des Mythos

2.3.3.1. Ethnologie im Selbstversuch

Unmittelbar nach oder mit der Übernahme und Integration primitiver oder auch archaischer Denkformen (Metamorphose, Mythos, Halluzination usw.) setzt bei Einstein ein Prozeß der Reflexion und Applikation ein: Die fremdkulturellen Elemente werden nicht mehr ethnozentrischen Bedürfnissen angepaßt („Negerplastik“ als kubistisches Manifest); Einstein revidiert, d.h. verwissenschaftlicht seine dilettantische Position, was ich oben als Ethnologisierung beschrieben habe.

[1873] Handelman: Jacques Derrida and the Heretic Hermeneutic, S. 122.

[1874] Enciclopedia filosofica, Bd. 2, Sp. 1005.

Aus der surrealistischen Praxis „primitiven" Schreibens und Denkens entwickelt Einstein eine Theorie, die er wie ein Ethnologe auf die eigene Kultur anwendet. Gewiß hatte er schon seine André Masson-Studie „étude ethnologique" genannt (W 3, 479ff.) oder Hans Arp aus dem Blickwinkel einer „enfance néolithique" (W 3, 531ff.) vorgestellt. Carl Einsteins Intention indessen reicht weiter. Aufgrund seines politischen Schicksals werden uns Konturen seines Projekts jedoch nur aus zweiter Hand vermittelt. Der amerikanische Journalist B.J. Kospoth berichtet am 17. Januar 1931 in der „Chicago Sunday Tribune":

> While making his ethnological study of the African negro, Dr. Einstein conceived the idea of applying the same scientific methods to the European white man, and among several new books he is at present engaged in writing is an „Ethnologie du Blanc", in which he investigates, very seriously although perhaps a trifle sarcastically, the creation of myths, superstitions and erotic customs among the Europeans, treating them as though they were an extinct race.[1875]

Dieses Werk sollte Kospoth zufolge in Kürze bei der „Nouvelle Revue Française" erscheinen (im Nachlaß die Titelnotiz „L'homme blanc"; HdK, 4), und da auch ein weiterer Hinweis Kospoths auf die Publikation von „Georges Braque" zutrifft, besteht kein Anlaß, im gegebenen Fall einen Einsteinschen Bluff zu insinuieren. Einstein hatte Kontakte mit der NRF, wie auch eine gleichzeitige Briefäußerung gegenüber Ewald Wasmuth am 28. November (?) 1931 belegt: „die nouvelle revue française publiziert zwei sachen." (DLA) „Sachen" ist in Einsteins Jargon nicht unbedingt ein Diminutiv, da er aber der Erwähnung des Braque-Projekts sehr viel mehr Raum gibt, dürfte die „Ethnologie du Blanc" kein umfangreiches Werk gewesen sein (wenngleich dieser Schluß nicht zwingend ist); indessen fehlt im Pariser Nachlaß auch die geringste Spur[1876]. Auf entsprechende Ansätze in anderen Arbeiten komme ich zurück.

Es ist auch nicht klar, welchem ethnohermeneutischen Trend Einstein folgt. Mangel an Mythen- oder Magie-Forschung bestand wahrlich nicht – es war dies das Hauptbetätigungsfeld der Ethnologie schon des späten 19. Jahrhunderts; man denke nur z.B. an James George Frazers „Golden Bough"[1877]. Einsteins Untersuchung der „erotischen Gebräuche" scheint hingegen reichlich avantgardistisch; man denke hier an die „Recherches sur la sexualité" in „La Révolution Surréaliste" vom März 1928[1878]. Noch 1934 stellt der Ethnologe Marcel Mauss fest: „Très peu d'auteurs ont eu le courage de parler de cette question [techniques de la reproduction]."[1879] Das interdit traf insbesondere die „weiße" Sexualität; über „The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia" hatte Bronislaw Malinowski 1929 eine zweibändige Arbeit veröffentlicht. Sexuelle Praktiken und Probleme waren als Thema dem medizinischen Fachbuch vorbehalten – oder randständigen Genres wie z.B. der Pornographie. Eine „Ethnologie du Blanc" hätte derselbe Verdacht der Kulturfeindlichkeit getroffen wie die Freudsche Psychoanalyse, und in der Tat betont auch Freud selber: „[...] ein großes Stück der mythologischen Weltauffassung, die weit bis in die modernsten Religionen hineinreicht, ist nicht anderes als in die Außenwelt projizierte Psychologie"[1880].

Der weiter oben zitierte Malinowski war nicht zufällig einer der wenigen Ethnologen, die sich für Freud interessierten. Hatte die Ethnologie zunächst – über alle Wissenschaftlichkeit hinaus – die

---

1875 Kospoth: A New Philosophy of Art, S. 5; dt. W 3, 596.

1876 Vgl. Richard: Sur l'expressionisme allemand et sa réception critique en France de 1910 à 1925.

1877 Vgl. Vickery: The Literary Impact of „The Golden Bough".

1878 Vgl. Recherches sur la sexualité, in: La Révolution surréaliste, S. 32-40.

1879 Mauss: Les techniques du corps, in: Sociologie et anthropologie, S. 383.

1880 Freud: Zur Psychopathologie des Alltagslebens, S. 216f.

Funktion, die eigene Kultur von der fremden zu unterscheiden, jene dadurch zu stabilisieren, diese hingegen zu beherrschen (und sei es auch nur wissenschaftlich), so erzeugt die Umkehrung der Perspektive Verunsicherung und Kritik. Die eigene Kultur wird demontiert – damit sei bereits auf ethnographische Nachklänge in Einsteins „Fabrikation der Fiktionen“ hingewiesen. Mit der „Ethnologie du Blanc“ nimmt Einstein bereits jene „Position der Umkehrung“[1881] ein, die Julius E. Lips mit seinem Werk „The Savage Hits Back“ – 1937 im Exil, ins Englische übersetzt, erschienen – in die Fachwissenschaft einführt. Freilich schätzte der Europäer nicht erst seit Montesquieus „Lettres persanes“ die fiktive Fremdkritik; Erich Scheuermanns „Papalagi“ mit dem Untertitel „Die Reden des Südseehäuptlings Tuiavii aus Tiavea“ datieren von 1920, Hans Paasches „Forschungsreise des Afrikaners Lukanga Mukara ins innerste Deutschlands“ von 1921[1882] – die Fähigkeit zur kritisch-satirischen Selbstbeobachtung sei also unserer Zivilisation unbenommen. Wie Urs Bitterli aufgezeigt hat, bedeutete ja die Begegnung Europas mit der überseeischen Welt „zugleich immer auch eine gewaltige Herausforderung an den abendländigen Geist, an seine Aufnahmefähigkeit wie an seine ethische Substanz“[1883]. Es versteht sich, daß ein Übermaß an „Fremdheitsgefühl“ keinem soziokulturellen Organismus gut tut. Über den Innovations- und Verfremdungsbedarf – Talcott Parsons nennt es die „alienative need-disposition“[1884] – einer Gesellschaft hat Einstein immer wieder nachgedacht – bis zur selbstkritischen Erkenntnis in der „Fabrikation der Fiktionen“, daß die Avantgarde ihr kulturkritisches Potential überreizt habe.

Einsteins „Ethnologie du Blanc“ hätte gewiß die Reizschwelle der exotischen Travestie und des Volkskundlichen zur offenen Provokation hin überschritten. Allerdings – welchen Status hätte dieser Diskurs gehabt? Hätte er wissenschaftliches Niveau erreichen können? Betont doch Michel Leiris schon die Unmöglichkeit für die Ethnographie, „eine Beobachtung vollständig dem Einfluß des Beobachters zu entziehen“[1885] – um wieviel mehr mußte nicht die hermeneutische Verquickung von Interpret und Interpretandum eine Theorie der eigenen Kultur als Fremdkultur auf das Niveau eines bloßen „Positivismus“ – im Sinne der Foucaultschen Schwellen-Theorie[1886] – „drücken“, um damit die permanente Belastung des Diskurses zu bezeichnen. Zwar bietet der ethnographische Surrealismus – um wieder an James Clifford anzuknüpfen – ein großes Potential an Verfremdung, die Konverse konnte jedoch wissenschaftlich nicht gelingen. Der Rücktransfer ethnologischer Kategorien und Begriffe in die Kulturanalyse mußte gattungsmäßig immer wieder zum Essay, zur Etude sinken – bei aller Intensität, zu der Einstein fähig war, weil sie nicht wirkliche Xenologie werden konnte. Selbst die literarischen Verfremdungstechniken bleiben unausweichlich ethnozentrisch, weil sie immer noch die Kategorien des Eigenen und des Fremden auseinander halten. Und wäre es selbst nicht Illusion zu glauben, eine eurozentrische Wissenschaft aufheben zu können, ebenso wie es Illusion zahlreicher afrikanischer Schriftsteller und Intellektueller ist, mit Hilfe von Marx oder Brecht eine authentische afrikanische Theorie bzw. Literatur begründen zu können? Lediglich ein *anderer* Diskurs, nämlich der der Kunst, versprach – so mag es sich Einstein gedacht haben – den fremdkulturellen Kontakt zu erfüllen.

Man weiß nicht, wie Einsteins „Ethnologie du Blanc“ gestaltet gewesen wäre. Im Nachlaß der dreißiger Jahre zeichnen sich jedoch drei Tendenzen ab, die der oben angesprochenen

---

[1881] Gugelberger: Them in Our Literature and We in Theirs, S. 105.
[1882] Vgl. Berg u.a.: Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart, S. 207ff.
[1883] Bitterli: Die „Wilden“ und die „Zivilisierten“, S. 12.
[1884] Parsons: The Social System, S. 254.
[1885] Leiris: Ethnographie und Kolonialismus, S. 54.
[1886] Vgl. Foucault: L’archéologie du savoir, S. 240f.

„Unmöglichkeit“ Rechnung zu tragen scheinen. Carl Einstein unternimmt nämlich seine Ethnoanalyse des Weißen am denkbar geeignetsten/ungeeignetsten Objekt: im Selbstversuch der „BEB II“-Biographie. Die ethnologische Konzeption durchläuft dabei zwei Transformationen: Die wissenschaftlich nicht aufrecht zu erhaltende Trennung von Analysant und Analysat verschmilzt einerseits zum Gattungskern der ohnehin introspektiven Autobiographie. Andererseits erzeugt Einstein durch sein „thanatographisches“ Verfahren, wie ich es im Anschluß an Bernd Mattheus genannt habe[1887], eine dekonstruktive Gegentendenz – wie noch weiter auszuführen sein wird. Die „Ethnologie des Weißen“ wird in die Geschichte projiziert, die zwar in der Tat Projektion der Gegenwart sein mag, aber dennoch in ihrer Verzeitlichung Entlastung von eben dieser Gegenwart bietet. Als dritte quasi finale „Reaktion“ auf die „unmögliche“ Ethnologie ist die „Fabrikation der Fiktionen“ zu nennen, die die im verschwundenen Originalprojekt investierte Kritik bis zum unmittelbar Pamphletären und Suizidären expliziert.

Über das „BEB II“-Projekt, also die „Fortsetzung“ von „Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders“ hatte ich schon im Carl-Einstein-Sonderheft von „Text + Kritik“ 1987 berichtet.[1888] Kenntnis dieser Studie, die im Kern von der Forschung noch nicht überholt wurde,[1889] wird im folgenden vorausgesetzt; auch immer vorausgesetzt der Sachverhalt, daß „BEB II“ eigentlich (noch) nicht den Zustand eines Artefakts erreicht hatte – angesichts der durchgehenden Fragmentarisierung des Materials –, daß aber sehr wohl nach allen Regeln der hermeneutischen Kunst Werk und Autorintention „phantomatisch“ konkretisiert werden können (als „Phantombild“). Es soll hier vor allem die ethnologische Dimension herausgearbeitet und vertieft werden, ein Diskurs also unter zahlreichen anderen: etwa einem „politischen“, einem „historiographischen“, einem „ästhetischen“ usw. Wie nun verdeutlicht werden kann, wird die imAnsatz durchaus konventionelle autobiographische Erzählhaltung ethnologisch motiviert und fundiert. Der „autobiographische Pakt“[1890] lautet nämlich nicht nur – datierbar 1933/34 –: „ich will mich meiner erinnern, da die menschen mich vergessen haben“ (AWE, 26), oder weiter ausholend und jeder „materialistischen“ narratio spottend:

> ich spreche nicht von Kohle Petroleum und Syndikaten – die auch Schicksale sind und uns quälen oder aufrichten, sondern ich erinnere mich unserer Kindheit und Wurzeln um anzuklagen, wie wir zerstört wurden und wie aus zerstörter Jugend und ihrem Kampf mit den verkrüppelten Älteren alles Elend und alle Verwirrung wachsen. (B II, 20)

Auch die Transformation vom Individuellen zum Exemplarischen genügt nicht der basialen narrativen Intention Einsteins. Eine zynische Notiz macht ja diesen Ansatz geradewegs zunichte, „streicht“ ihn gewissermaßen; Einstein ironisiert seine Autorenrolle als „Männerkindbett“ (Couvade)[1891]:

> Ich werde diese Zeit, diese Menschen sein und in mir agiert verschluckt und abgewürgt mein Autor – Beginn[:] er schlägt den Autor tot – dieser will ihn nicht herausgeben – Ehmke entsteigt Einstein – Zusammenleben – Niederkunft – weiblicher Autor – Couvade – Flirt mit dem Publikum – Einstein verhungert – da Ehmke tot ist – Abschied – ulkig. (B II, 4)

1887 Vgl. Mattheus: Georges Bataille – Eine Thanatographie.

1888 Vgl. Kiefer: BEB II – Ein Phantombild.

1889 Vgl. Kröger: Das „Individuum als Fossil“ – Carl Einsteins Romanfragment „BEB II“, die meinen ersten Versuch vertieft, aber auch nicht die Grundfrage behandelt, warum Einstein auf seine bzw. Bebs/Bebuquins Kindheit und Jugend *überhaupt* zu sprechen kommt; vgl. jetzt dazu Kiefer: Bebuquins Kindheit und Jugend – Carl Einsteins regressive Utopie.

1890 Lejeune: Le pacte autobiographique.

1891 Vgl. Lévi-Bruhl: Les fonctions mentales dans le sociétés inférieures, S. 296ff.

Einstein bezeichnet seine autobiographische Erzählweise auch mehrmals als „infantiltraining" oder „ekstatisches" Training (AWE, 15 u. B II, 4, 7). Wie schon angedeutet, erfährt dadurch die „ethnologie du blanc" eine Wendung ins Lyrische:

> da die sprache fixiert, kann sie nicht das dauernde sterben, diese grundverwandlung wiedergeben. ein geschehen in mehreren sätzen dargestellt, gibt nur einen gedächtnishaften vergleich als resultat; widerlich unheimlich – der sterbende mensch ist von den zeichen des ewigen – aus ihm selbst ausgestoßen – eingerahmt. Man muß also im geschehen selber sein, somit nur der lyrische roman kann dynamisch sein. da hier die identifikation ermöglicht wird statt des beobachtens, das dann vergleichend die summe zieht. (B II, 30)

Die Lyrisierung des (ersten) „Bebuquin" hat Erich Kleinschmidt[1892], die von „BEB II" – etwa die zahlreichen Gedicht-Einlagen – habe ich selbst untersucht[1893]. Man weiß, was Einstein gegen die Autobiographie im allgemeinen und Goethe als exemplarischen Autobiographen im besonderen (vgl. W 3, 123, 129) einzuwenden hatte:

> Es gibt nur einen Romandichter den Humoristen. Der Mann, der sich auszuschalten vermag. Er [...] übt Anstand und stört nicht die Gruppe der Geschehnisse. Anschauung eines solchen ist Fatalismus, Gleichmut. [...] er bleibt stumm; er übertrug das Recht der Erlebnisse seinen Menschen. Seine Seele kristallisiert sich zu Ereignissen. Der Nichtromancier: der erregte, der Beschreiber, der Autobiograph. (Hth; CEA)

Dennoch entspricht eigentlich nur die autobiographische Gattung Einsteins ethnohermeneutischem Postulat: man muß – wie oben zitiert – „im geschehen selber sein" (B II, 30). Freilich setzt er anstelle der Goetheschen Metamorphosenlehre seine eigene „primitive". Man darf wohl sagen, daß er durch einen konzeptuellen Trick einerseits sein écriture automatique-Verfahren („traumtraining") verfolgt, dennoch aber reflektiert erzählt, ja berichtet – obwohl die Sachlichkeit der Erzählhaltung auch durch die Kürze der Notate bedingt ist. Einstein thematisiert nämlich das Bewußtwerden selber, und zwar als Kosmogonie. Er verstößt damit weder gegen seine metamorphotischen Grundannahmen noch gegen kommunikative Bedingungen. „Kosmogonie" dient als „Rahmen"[1894], gibt nicht nur an, „was im Prinzip zusammengehört"[1895], sondern tektonisiert auch die halluzinativen Recherchen. Gleichviel ob von biblischer Schöpfungsgeschichte (B II, 3, 9) oder von primitiven Weltentstehungsmythen (AL, 176 u.ö.) inspiriert, „Kosmogonie" im Einsteinschen Sinne bedeutet im Gegensatz zum üblichen Sprachgebrauch den mit der Enkulturation verknüpften und sie bedingenden Rationalisierungsprozeß. Während der Begriff im allgemeinen eine vorrationale mythisch-primitive Welterzeugungslehre meint, kommt Einstein zufolge „Welt" erst durch die typisch-okzidentale Subjekt/Objekt-Spaltung zustande, ja man könnte mit Martin Heidegger fortfahren: „daß überhaupt die Welt zum Bild wird, zeichnet das Wesen der Neuzeit aus."[1896]

Die „Abtrennung zwischen Mensch und Kosmos, Subjekt und Objekt" (W 3, 270f.) kennzeichnet für Einstein die kindliche Enkulturation, wobei das letztere Begriffspaar eurozentrisch gedacht ist, denn das Phänomen begegnet nicht – Einstein zufolge – in primitiven Kulturen. Natürlich weiß man, daß das Kind in seiner Welt lebt, eine „private Mythologie" (K 1, 142), ja eine Kultur besitzt – wenn auch diese Kultur tendenziell von Erwachsenen „gemacht" wird. Das begriffliche Dilemma der beiden

---

[1892] Vgl. Kleinschmidt: Nachwort zu: Einstein: Bebuquin, S. 78.

[1893] Vgl. Kiefer: BEB II – Ein Phantombild, S. 52f.

[1894] Vgl. Sandig: Stilistik der deutschen Sprache, S. 199 u. de Beaugrande u. Dressler: Einführung in die Textlinguistik, S. 95.

[1895] De Beaugrande u. Dressler: ebd.

[1896] Heidegger: Die Zeit des Weltbildes, in: Holzwege, S. 88.

Welten, der des primitiven Kindes und der des aufgeklärten Erwachsenen, wird jedoch von Einstein nicht ausdiskutiert; denn eigentlich dürfte das Kind überhaupt nicht mit Kategorien der Welthaftigkeit behaftet werden. Die Vorstellung einer anderen Welt setzte ja einen Horizont, d.h. schränkte den kindlichen Kosmos ein. Erst das als Abgangszeugnis wortwörtlich zu nehmende „Abitur" entläßt die Kinder in die Erwachsenenwelt, die erst und ausschließlich „Welt" ist – jedenfalls in der abendländischen Kultur. Durch erzieherische Repressions- oder Exklusionsvorgänge dominiert die Vernunft das gestalthafte, prälogische Erleben der Primitiven, hier: der Kinder. „Somit ist das rationale Weltbild vom Prinzip der Entgestaltung oder der Gestaltvernichtung beherrscht [...]" (W 3, 196), schreibt Einstein in „Georges Braque". Dem Thema „Kosmogonie" werden laut Einsteins Regiebemerkung (Rötelstift am Rande) folgende Notizen zugeordnet: „Das Drama der SO [Subjekt/Objekt]-Spaltung die große Kindertragödie [...] als Mitte der Kosmogonie [...]. Die Spaltung der Psyche in [der] Kosmogonie." (B II, 19) Das Kind lebt auch nicht näher *an* der Welt. Die letztlich rationale Attribuierung einer Welt geschieht aus der Erwachsenenperspektive – wie es nicht anders sein kann. Einstein denkt zwar die beiden Welten im Gegensatz von mythischer Integration und moderner Dissoziierung[1897], gleichwohl wirkt die alles „auflösende" Metamorphose schon im Kindesalter. Das Erwachsenenleben ist ohnehin Metamorphose.

Einstein proklamiert keinen rousseauistischen „retour à la nature", kein Zurück in eine stabile Idylle. Schon der phosphoreszierende Embryo Emil des „Bebuquin" (W 1, 91) scheint eine Parodie auf den bekannten Erziehungsroman[1898]. Einstein hebt seine Aporie dadurch auf, daß er als Generalnenner des Lebens den Tod einführt. Schon die Geburt gilt ihm als „Selbstmord aller Möglichkeiten" (B II, 61), d.h. als eine erste Festlegung oder Fixierung. Zur Kosmogonie notiert er:

> aber all dies ist als Abschied gewertet und schmerzlich empfunden. all dies aufwachsen ist ein zerstörtwerden – ein furchtbares hellerwerden – wobei das Leben rätselhafter ist – da man Traum und ursprüngliche, gewaltige Sinnlosigkeit vergaß – also seine Wurzel nicht mehr sieht – da man alles tut, das Kind seiner Welt zu entreissen; nach jeder Periode steht der Mensch verlassen da wie ein Toter. (B II, 19)

Die „recherche du temps perdu" als „Suche nach der verlorenen Kindheit" (B II, 7, 42), wie Einstein selber formuliert, ist ebenso wie der Kulturkontakt mit Primitiven von Resignation gezeichnet: „Afrique fantôme", „Tristes tropiques"[1899] drücken dies schon im Titel aus. Zugleich aber „verwindet" der Autobiograph/Ethnograph Einstein seinen intellektuellen Schmerz – den Schmerz der Intellektualität oder Intellektualisierung –, indem er aus der Rolle des Ethnologen in die des praktizierenden Mythologen schlüpft. So löst sich auch eine scheinbare Kontradiktion; denn wenn Einstein notiert: „in der kosmogonie versucht man verzweifelt den zerstörten zusammenhang mit der welt und ihren kräften wiederzugewinnen" (B II, 12), so wird damit eine Regression beschrieben, aber keine Genesis. Warum überhaupt „dichtet" man sich eine Kosmogonie, wie Einstein selber schreibt (B II, 12)? Ein größeres Fragment skizziert eine Antwort; ich zitiere es im Zusammenhang:

> so bedeutet die weltentstehung von beginn an deren minderung und abtötung; das lebendig welthafte bleibt unbekannt, [...] in einigen zuständen und ereignissen nur geahnt; also der mensch lebt von der ihm getöteten, doch gesehenen und gesprochenen welt abgesehen, in völliger weltfremdheit. die geburt bedeutet weltentfremdung. darum der gefangene [ein Thema bzw. Kapitel], darum die nicht gebeugte welt, darum ausbruch aus der gefangenschaft, die im ekstattraining verstärkt wird, in die metamorphose. [...] also versuch der entmenschlichung, die welt ist gemacht von kindern oder die erbschaft infantiler toter greise, hier das unentwickelbare der welt; geburt und tot sind die entscheidenden erlebnisse; das leben selber ein übergang,

[1897] Vgl. Vietta u. Kemper: Expressionismus, S. 30ff.

[1898] Vgl. Rousseau: Emile ou de l'éducation.

[1899] Vgl. Leiris: L'Afrique fantôme u. Lévi-Strauss: Tristes tropiques.

> der von beiden ereignissen bestimmt ist. da geburt nur gleicherweise ein tod ist (nämlich welttod), verfällt der immer fremde der weltrache, nämlich der progressiven vernichtung. das kind erschafft die götter, darum deren idiotisch doch spontan kindisches. die götter sterben mit der jugend der menschen ab (pubertät), statt dessen entkosmierung des menschen um 15. nun sexus. das kind, pflanzenwelt, angstgötter als elternersatz nach der aussetzung des kindes.
> die eigentliche geburt des menschen ist seine gedichtete kosmogonie; diese heute privat, da nach aussetzung jeder seine eigenen eltern darstellen muß; die kosmogonie als versuch der parthenogenese. (B II, 10)

Gerade dieser letzte Passus enthüllt die zentrale Intention und utopische Funktion des Einsteinschen „BEB II“-Projekts: durch einen mythologischen Akt extensiver Selbstthematisierung das Zerbrechen des christlichen Weltbilds in der Moderne zu bewältigen – Autobiographie als creatio ex nihilo. Das Projekt erfüllt eine ähnliche „Doppelfunktion“[1900], wie sie Niklas Luhmann allgemein beschrieben hat, nämlich die der „Trennung *und* Verbindung von System und Umwelt“[1901]. In „Georges Braque“ schreibt Einstein:

> Der Wissenschaftler bemühte sich unablässig die Kongruenz von Erkenntnis und Gegenstand zu erweisen – lächerliche Anstrengung –, und die Maler hatten sich durchaus solcher Einstellung in ihren Bildtendenzen gebeugt. Nun aber wird die vorläufige Differenz von Gestalt und Gegenstand betont und nicht das Kriterium der sinnvollen Übereinstimmung, sondern das der konkreten Schöpfung gilt. Schon der Mythus war Ausdruck dieser Differenz des Menschen und seiner Umwelt, jedoch versuchte jener die Kluft zu überbrücken, indem er das Mythisch-Reale später als ideale Wirklichkeit setzte. Es gilt nun, Gedichten und Bildern wieder den Machtanspruch zu verleihen, das Wirkliche zu beeinflussen, und damit wird die Abspaltung letzten Endes aufgehoben. (W 3, 319)

„Umwelt“ meint also in unserem Falle das Ausgesetztsein des Menschen in den entgötterten Kosmos – analog bzw. isotop dazu die von Einstein beschriebene „Kindesaussetzung“ –, wobei er interessanterweise den neu gewonnenen Horizont (Subjekt/Objekt-Dialektik) weder als gesichert denkt noch als leer:

> gott ist tot, doch wir schwimmen zwischen seinen trümmern auf totenfloß; gott wie ein schleimiges gift, eine stinkende verbrauchte luft, wir atmen den verwesten gott noch ein. im treibschlamm der kadaver gottes – *hölle* – wir sind in sein trümmer eingeklemmt – *vor der verwandlung* – die trümmer *gottes und die beschimpfung* gottes – [...] gott war die größte kraftanstrengung des menschen, die am dollsten dirigierte hypnose. jetzt steht man belämmert kläglich zwischen den trümmern, die noch mechanisch zucken wie froschschenkel oder blätter im wind [...]. jetzt martert der mensch gott, verkauen des kruzifixes; BEB bringt ihm [gott] seine nichtexistenz seinen tod bei; selbst der tote gott fordert noch die kräfte des menschen. nach den trümmern – überall wischt er den namen gottes aus – *ein training gott zu vergessen*? das wort selber nicht mehr zu kennen. damit alle alte literatur aus, zu ende. wer wagt es diesen strich zu machen. alle dinge, die auf diesem langen schwindel beruhen, wegtun und streichen. (AWE, 15f.)

Wohlgemerkt: „Schwindel“ pejorisiert nicht so sehr den Sachverhalt, sondern konnotiert „vertige“, „Wahnsinn“, „Hypnose“ usw. – eine für Einstein typische metonymisch-verschiebende „Gegenprädikation“, wie ich es nennen will. Das Luhmannsche „System“ verkörpert im Einsteinschen Diskurs eben dieser Diskurs selber: die „Dichtung“ der Kosmogonie als Parthenogenese. Während Nietzsche diese Denkfigur, die er ohne Zweifel vorgeprägt hat, mit seinem hyperbolischen Konzept des „Übermenschen“ krönt, stilisiert Einstein seinen Mythos archaisch – auch das war freilich bei Nietzsche angelegt („Geburt der Tragödie“ z.B.) – durch eine Primitivierung oder – wenn man so will – Infantilisierung. Weder tritt jedoch ein „zentraler Mythus“ (vgl. W 1, 490) an die Stelle der zertrümmerten Theokratie, auch das Kind wird aus seinem Zentrum gerückt und ebenso der „Wilde“ im kolonialen Kulturkontakt. Auf der einen Seite wirkt ein biologischer, psychologischer und sozialer

---

[1900] Luhmann: Soziale Systeme, S. 52.
[1901] Ebd.; Hervorh. Kf.

„Zwang“ zur Metamorphose, auf der anderen Seite erfolgt die Pluralisierung der Moderne in konkurrierende Diskurse (vgl. W 3, 212).

Ich halten hier erst einmal inne; zum einen, um eine weitere Perspektive des „BEB II“-Projekts aufzuzeigen, zum anderen, um uns dessen ethnologischen Fundaments ganz zu versichern. „BEB II“ ist ja in der Tat „Fortsetzung“ von „Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders“, ja dieser wird explizit als „Vorspiel“ ausgegeben[1902]. Es ist allerdings nicht ausgemacht, daß „Bebuquin“ genau jenem „BEB II“ präludiert, wie ich ihn interpretiert habe. Die Werkgeschichte liegt im Dunkeln; gewiß hat sich die Konzeption mehrfach geändert, was auch eine Erklärung gäbe für den dispersen Zustand der Textmaterialien. Der erste „Bebuquin“ entstand vor der Ethnologisierung des Einsteinschen Denkens, er zeigt nur das Scheitern des metaphysischen Diskurses des Okzidents auf („Dilettanten des Wunders“): im ästhetischen Fragmentarismus. Gleichwohl gibt es – und erkennt der spätere Einstein eine Kontinuität: nicht so sehr in der „Wunder“-Suche Bebuquins als in der Interpretation der „Spaltung“, die jene Suche als Ersatzbedürfnis motiviert. Es geht, anders gesagt, um die Übergeneralisierung eines Exilbegriffes, zu der Einstein zu einem bestimmten Zeitpunkt neigt. In einer autobiographischen Notiz vom 31. Januar 1934 erscheint der Exilbegriff stärker politisiert als er möglicherweise zunächst angesetzt war – kein Wunder freilich: 14 Tage nach Hermann Görings Emigranten-Verfügung. Einstein schreibt:

> BEB versteht nun, daß er sein ganzes leben nur einer abgetrennten clique angehört hat, die in ästhetischer eitelkeit und erfolgssucht untereinander sich bekämpfte; also BEB war, wie er jetzt sieht, sein ganzes Leben emigrant gewesen. sein ganzer effort war daraufhin gegangen emigrant, d.h. isoliert und ausnahme zu sein. immer war er auf der flucht vor einem bindenden milieu gewesen. jetzt begreift er, wo man ihn hinausgeworfen hat. (AWE, 28)

„BEB II“ also ein „Exil“-Roman, dessen metaphysische Spitze – die jüdische „Galuth“ – durch die politische Entwicklung abgebrochen wurde? Wie hängen nun Exil und Ethnologie zusammen? Ich wähle den Weg über eine kurze Erläuterung der Entstehungsgeschichte und insbesondere der Interpretation der ethnologischen Substanz von „BEB II“. Wie Briefe an Tony Simon-Wolfskehl und frühe handschriftliche Notizen bezeugen, hat Einstein gewiß schon vor seiner Übersiedlung nach Paris an „BEB II“ gearbeitet. Dessen ethnologische Konzeption kann aber erst nach der Integration fremdkultureller Denkformen eingebracht worden sein, d.h. sie ist grob auf die Zeit zwischen 1928 und 1936 – Übersiedlung nach Paris bzw. spanisches Engagement – einzugrenzen, was nicht ausschließt, daß zum terminus ab quo frühere Notizen umfunktioniert wurden bzw. daß zu einem späteren Zeitpunkt – nach der „Fabrikation der Fiktionen“ – der ethnologische Ansatz auch bereits wieder zerstört wurde. Dieser ideologie- wie selbstkritische „Keil“ (wie ich es genannt habe), den eine erneute Politisierung – nach 1933 – in das work in progress treibt, sprengt indessen nicht den ethnologischen Kern von „BEB II“. Der Kern wird auch deswegen nicht gesprengt, weil der kritische Gegendiskurs mit dem Kritisierten zuviele Gemeinsamkeiten hat: auch er ist suizidär. Dem damit bezeichneten Sinnzusammenhang der Einsteinschen Entwürfe und Notizen entspricht auf epistemologischer Ebene die „Ethnologie du Blanc“. Ohne diese Annahme stiege die Entropie der Materialien um ein Vielfaches. Die textuelle Realisierung eines Diskurses fassen Robert-Alain de Beaugrande und Wolfgang Ulrich Dressler theoretisch wie folgt:

> Ein Text „erzeugt Sinn“, weil es eine Sinnkontinuität innerhalb des Wissens gibt, das durch Ausdrücke des Textes aktiviert wird [...]. Ein „sinnloser“ oder „unsinniger“ Text ist ein Text, in dem die Textempfänger

[1902] Vgl. Einstein: Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders, hg. v. Kleinschmidt, S. 3: „Die Dilettanten des Wunders oder die billige Erstarrnis. Ein Vorspiel. Bebuquin.“

> keine solche Kontinuität entdecken können, gewöhnlich weil die Konstellation der ausgedrückten Konzepte und Relationen einerseits und das Vorwissen der Empfänger andererseits in gravierender Weise nicht übereinstimmen. Diese Sinnkontinuität möchten wir als die Grundlage der „Kohärenz“ ansetzen, welche ihrerseits den gegenseitigen Zugriff und die gegenseitige Relevanz von „Konzepten“ (Begriffen) und „Relationen“ (Beziehungen) innerhalb einer Konfiguration darstellt [...]. Diese dem Text zugrunde liegende Konstellation ist die „Textwelt“, die mit der gewöhnlich angenommenen „realen Welt“, d.h. mit der von einer Gesellschaft oder sozialen Gruppe als gültig angesehenen Auffassung der menschlichen Lage, nicht unbedingt übereinstimmen muß [...].[1903]

Darauf hin angelegt, Relationen zu stiften oder zumindest vorzubereiten, sind die expliziten Projekt- oder Kapitelangaben des Verfassers. Er möchte eine „Geschichte wie von Wilden“ (B II, 8) schreiben, notiert er relativ zusammenhangslos in einem Entwurf zum Thema oder Kapitel „Lingua“. Zwar verwahrt er sich gegen eine „Fetischisierung“ des Kindes (so sein Begriff) als „kleinem Wilden“ (AWE, 13), indessen richtet sich sein Vorbehalt wohl hauptsächlich gegen Diminutiv und Verharmlosung. Das Thema der „wilden Kinder“ ist breit ausgeführt. Ihr Leben in einer „Horde“ oder „Bande“ wird z.B. wie folgt kommentiert: „die Wilden kommen kaum noch zu[m] Essen nach Hause“ (B II, 27); das gilt wohl für die Ferienzeit, aber ansonsten wird der schulfreie Sonntag mit Attributen wie „paläolithisch“ (B II, 21) oder „der Höhlenbewohner“ (B II, 3, 9) – als Genitivattribut – belegt. Die Notiz „Sonntag archaisches Negerdorf“ findet sich zweimal (B II, 3, 9). Mit diesen Schilderungen – wohlgemerkt immer nur kürzere Fragmente oder gar nur Stichwörter, also weitab vom Pittoresken – bezieht sich der ethnologisierende Autobiograph sowohl auf seine eigene (historische) Kindheitsgeschichte als auch auf die der gesamten abendländischen Kultur. Einstein interessiert sich besonders für den Moment, in dem das „wilde“ Weltbild der Kinder durch Zwänge und Mechanismen sozialer Anpassung zerstört wird: Sprache, Eltern, Schule, Wissenschaft, auch die „dualistische“ Religion usw. Ich werde diese Punkte im einzelnen noch erläutern, halte indessen fest, daß Enkulturation und Kolonisation identifiziert werden:

> die Alten stehen den Jungen gegenüber – wie Missionare oder Kolonisatoren den Primitiven – man missioniert bei den Kindern die Klugheit, indem man ihnen die Kindheit zerstört – wie man den Primitiven Götter Altäre Mythus und Fetische raubte und zertrümmerte. (B II, 19)

In den Notizen zu BEBs Kindheit finden sich zahlreiche Schilderungen und Angaben zu „magischen“ oder „kultischen“ Handlungen der Kinder: Opferrituale, Maskeraden, Beschwörungen oder „symbolische“ Handlungen, „asoziales“ Verhalten, Geheimsprache usw. Hier hätte zunächst der Editor an die Stelle des Interpreten zu treten. Man könnte im folgenden nur Beispiel an Beispiel reihen. Fast jedes läßt sich zwar dem Thema „Kosmogonie“ zuordnen (meist durch explizite Hinweise des Verfassers), aber unter sich haben die Fragmente selten narrative Verbindung. In die Kategorie „Opfer“ fallen beispielsweise BEBs „Selbstopfer vor dem tötenden Traum und dem Wortgott“ (B II, 1) und seine Selbstverstümmelung – „er opfert dem See einen Finger. danach ist er tagelang glücklich“ (B II, 9) –, auch „das Blutopfer des Kaninchens – eigenes Blut in den See – die kommenden Götter beschworen“ (B II, 3; eine maschinenschriftlich ausgeführte Fassung dieser Szene: B II, 9, abgedr. AWE, 17). Ein Junge verfällt bei einem solchen Opfer „in eine art blutrausch [...] und fängt an amok zu laufen“ (B II, 9). Die „Jagd nach der Seele des Ahrens“ (B II, 19), eines Mitschülers, der Selbstmord begangen hatte, erfordert ein „Totenopfer“. An „symbolischen“ Handlungen wären anzuführen: Totenbeschwörungen der Kinder (B II, 3, 9, 26) die mehrfach auch gefährliche „Todesspiele“ ausarten. Man möchte „die Auferstehung“ erproben (B II, 26), man zerstört stellvertretend Bücher (B II, 24) und Uhren (B II, 3, 9, 36) – um die „Rationalisierung“ abzuwenden.

1903 De Beaugrande u. Dressler: Einführung in die Textlinguistik, S. 88.

Symbolische Aggressionsakte richten sich auch gegen die Sexualität der Eltern: „eines tages zerstören die kinder die betten der eltern. streuen juckpulver, legen messer und scheren hinein, wasser etc.“ (B II, 9, 19) BEB „ruft“, d.h. beschwört das Messer, „um den vater zu töten“ (B II, 8). Das „asoziale“ – mithin „wilde“ – Verhalten der Kinder zeigt sich in ihrem Umgang mit gesellschaftlichen Randexistenzen. Hierzu zählt die wohl authentische Figur des Fazzler (Bäckerfazzler), ein im Wald lebender Vagabund und Wilderer oder – wie Einstein schreibt: „strolch und dieb“ (B II, 9), dem sehr breiter Raum gegeben wird (er wird fast in jeder Mappe der „Kosmogonie“ erwähnt), oder des Bolchen, von Einstein als „Trottl“ (B II, 9) bezeichnet, oder der „idiotischen Rieke“ (B II, 19). Um das Motiv des wohl ebenfalls autenthischen Lunaparks gruppiert sich ein umfangreiches „magisches“ Personal: Wahrsagerin, Hellseherin, Kartenleserin, Zauberkünstler, Puppenspieler, dessen Tod geschildert wird, Schlangenmensch, Kraftmensch, sensationelle Riesendame, Zwerge (alles in B II, 3 u. 9). Schließlich wird eine „Gespenstergrete“ erwähnt sowie die Lektüre eines Kinderbuches „Das Rockertweibchen“ (ebd.). Schon der junge BEB hat Kontakt mit den „versoffenen Genies der Provinz“ (B II, 10), im besonderen mit den Malern Ludwig Schmitt-Reute und Arnold Waldschmidt, denen er später seine ersten kunstkritischen Essays widmet (W 1, 36ff. u. 43ff.). In ihrem Bohème-Kreis lernt BEB die Kokotten Frizzi und Yoyo kennen; letztere „ein gewissenhaftes, etwas frigides sehr fleißiges Mädchen“: „die herren betrinken sich und quellen mir den unterleib auf.“ (B II, 9) Frizzi läßt sich vor allem die sexuelle Aufklärung BEBs angelegen sein, d.h. in Einsteinscher Diktion: sie „läßt ihn ran“ (ebd.). Zu Frizzi heißt es weiter:

> Frizzi dominiert allmählig ganz den versoffenen Schmitt-Reute – der sie verhaut – aber sie muckst nicht – sie sagt – Herr Professor sind fertig? oder Herr Professor sind zufrieden? Herr Prof[essor] sind jetzt glücklich. Aber Reute imponiert ihr durch Stärke und Suff. Diesen fördert sie – da Sch[mitt]-Reute ihr dadurch unterlegen wird und sie im Kater braucht. – Später wird Frizzi auf Empfehlung von Reute Krankenschwester. (ebd.)

Wie die „Geheimsprache der Kinder“ gelautet hat, berichtet Einstein allerdings nicht (vgl. B II, 8f.); er notiert diesbezüglich nur ein einziges Mal ein paar – triviale – Stichwörter, und zwar zu einem „Wörterbuch der Symbole“: „z.B. fisch scheiße sonnenblume etc.“ (B II, 8) Als „Traum-“ oder „Rauschsprache“ ist die Kinder-Geheimsprache zweifelsohne von jenem Idiom diametral verschieden, das der Autor als „ein Mittel sich vom Kosmos abzutrennen“ (B II, 12) bezeichnet. Kosmogonie und „Sprachwerdung“ (B II, 10) bzw. Grammatik (B II, 12) bedingen sich gegenseitig. Mit „Lingua“ betitelt Einstein ein zentrales Thema der Kosmogonie:

> als er [BEB] sprechen lernt, wird die welt für ihn kleiner. er begreift nicht, warum nur er spricht und seine besten freunde, bäume, tiere, puppen etc. nicht sprechen, sondern stumm sind. eine furchtbare verlassenheit überfällt ihn. einsamkeit und gleichzeitig furcht vor den stummen dingen, die ihm nun absterben. die welt wird ihm mit dem sprechen enger. (B II, 21; vgl. AWE, 14f.)

Es versteht sich von selbst, daß Einsteins Sprachreflexionen weniger für die ethnologische Fallstudie als vielmehr für seine dichterischen Versuche selbst relevant sind. Aber auch das „BEB II“-Projekt ist auf den Vorsatz gegründet, „am Ende“ die Sprache der „primären Kindererlebnisse“ (B II, 42) zu sprechen – „infantiltraining“ –, die „direkt“ bei den Dingen ist. Damit möchte „BEB II“ das Postulat des ersten „Bebuquin“ einlösen, das der dekadente Böhm freilich im „Genuß“ verfehlt: „Der Begriff will zu den Dingen, aber gerade das Umgekehrte will ich.“ (W 1, 80) Daß eine synthetisierende Interpretation der zahllosen Fragmente berechtigt ist, läßt sich im übrigen an einem anderen Text verifizieren. In der wohl gleichzeitig mit „BEB II“ entstandenen Einleitung zu seiner Hans Arp-Studie

von 1930, die er „L'enfance néolithique“ betitelt, faßt Einstein gleichsam sein ethnologisches Projekt zusammen:

> Quand nous étions enfants nous mangions des gâteaux pareils aux œuvres d'Arp, faits avec de la pâte et du sucre et qu'on appelait „Dambedeys“. Nous dévorions des hommes et des femmes ennemis, des animaux, des étoiles et des cœurs, afin de renouveler et augmenter notre „mana“ en nous appropriant celui des autres. Nous mâchions de la préhistoire et habitions dans des cavernes, nous torturions des poupées et les assassinions ensuite. Le cannibalisme, des aires de danse magiques, nous grisaient jusqu'au vertige. Enfants, nous gémissions des vers incompréhensibles dans une langue que nous avions inventée pour célébrer les rites de notre clan. Nous absorbions des maisons, des hommes, des bêtes, nous nous enivrions de puissance et de sadisme, réconfortés par la force magique de la substance incorporée. Nous nous teignions le visage et les mains avec du sang de lièvre, de la farine, de l'encre et du charbon et avions tous des noms magiques. Nous vivions dans un village nègre vers le sud, groupés en clans et en tribus. (W 3, 531)

Bekanntlich veröffentlicht Einstein 1930[1904] als „Fragment eines Romans“ einen Prosatext mit dem etwas anrüchigen Titel „Schweißfuß klagt gegen Pfurz in trüber Nacht“ (W 3, 112ff.). Der Protagonist heißt hier freilich wieder Laurenz, nichtsdestotrotz war der Text wohl ein Probestück aus „BEB II“. Der Text bezeugt das Stilniveau, das der Prosaist Einstein um 1930 erreicht hatte: eine Radikalisierung des „Bebuquin“ in jeder Hinsicht. Es ist höchst wahrscheinlich, dass er von Eugene Jolas, einem leidenschaftlichen James Joyce-Verehrer,[1905] auf „Ulysses“ und das „work in progress“, später „Finnegans Wake“ betitelt, aufmerksam gemacht wurde. Vor allem zum Gebrauch des Inneren Monologs und zur traum- oder nach Jolas auch: „nachtsprachlich“[1906] freien Kombinatorik der Zeichen könnte ihn Joyce ermutig haben. Dieses „Vorbild“ vorausgesetzt,[1907] kann man sich die gestalterischen Probleme Einsteins nur allzu lebhaft vorstellen. Befand sich der Erzähler in seinen beiden Prosaexperimenten, 1906-1912 und 1930, gewissermaßen auf Augenhöhe seiner „Erlebnisgestalt“, Bebuquin bzw. Laurenz, so war bzw. ist dies hinsichtlich seiner Kindheits- und Jugenderinnerungen schwer möglich. Einstein postuliert zwar eine „Kindersprache“ (B II, 8), und er will sie „am Ende“ auch selber sprechen (B II, 42), aber kann man sich das für die „neolithische Kindheit“ des wilden Karlsruher Beb-Buben vorstellen? Auch die maschinenschriftlich ausgeführten Erzählfragmente aus der Berliner Revolution legen eine epische, anekdotische, mitunter beschauliche Distanz an den Tag. Das widerspricht völlig Einsteins stilistischer Absichtserklärung: „nicht mehr Betrachter sondern mitten rein“ (B II, 4). Einstein schreibt Inhaltsangaben, er interpretiert, was er vorhat − aber noch nicht gestaltet hat. Thanatographische bzw. kindersprachliche Poetik und narrative Praxis klaffen weit auseinander, und es scheint mir fraglich, ob Einstein dem möglichen Vorbild des großen „mythmakers“[1908] Joyce je hätte folgen wollen oder können, um „de la bonne prose“ (EKC, 97) zu schreiben – sein Wunsch bis zuletzt.

[1904] Vgl. Kröger: Carl Einstein und die Zeitschrift „Front“ (1930/31).

[1905] Vgl. Kiefer: „Wortkunst“ in Paris – Eugene Jolas und der deutsche Expressionismus u. ders.: Dialoge – Carl Einstein und Eugene Jolas im Paris der frühen 30er Jahre.

[1906] Vgl. Jolas: The Language of Night (1932), in: Critical Writings, 1924-1951, S. 140-161.

[1907] Zur Übersetzungsproblematik angesichts der mangelnden Englisch-Kenntnisse Einsteins vgl. Kiefer: Kiefer: Bebuquins Kindheit und Jugend − Carl Einsteins regressive Utopie.

[1908] Jolas: Homage to the Mythmaker (1938), in: Critical Writings, 1924-1951, S. 393.

2.3.3.2. Die verhinderte Kulturgeschichte

Man kann das autobiographische bzw. tanatographische „BEB II"-Projekt als personales Pendant zu einem kulturgeschichtlichen Unternehmen noch größeren Maßstabs verstehen[1909], ohne damit einen völligen Gleichlauf, d.h. chronologische bzw. strukturelle Parallelität beider Entwürfe behaupten zu wollen. Zu verworren – und für immer wohl im Detail unentwirrbar – ist die Quellenlage des Nachlasses, vergleichbar ohne Zweifel ist aber der chaotische Zustand beider Textcorpora. Einstein hat nicht nur von Anfang an mehrere Arbeiten nebeneinander verfolgt – was relativ üblich wäre –, sondern er hat spätestens seit Mitte der zwanziger Jahre Materialien, Notizen, Ideen usw. für verschiedene Projekte in einem gemeinsamen pool gesammelt, aus dem heraus dann Werke und Schriften wie „Georges Braque" oder „Die Fabrikation der Fiktionen" gleichsam abgezapft und mit aktuellen Schwerpunkten versehen wurden – so etwa die letztgenannte Schrift mit den bekannten polemischen Akzenten. Es gibt auch zahlreiche Überschneidungen zwischen dem theoretischen und dem literarischen Bereich – also „BEB II". Es mag sein, daß die biographische Situation des Verfassers – Exil, Spanienkrieg, Rückkehr, Flucht, Internierung, Rettung und Versteck der Manuskripte durch Dritte – ein übriges dazu beitrug, daß so vielerlei in einen Topf geworfen wurde, offenbar auch – an der Handschrift erkennbar – einige relativ frühe Notizen. Der Sachverhalt scheint jedoch eher typisch als zufällig für die Einsteinsche Arbeitsweise, und man braucht sich als Hochschullehrer eigentlich nicht über fehlende Gliederung oder lästige Wiederholungen in Einsteins Œuvre zu wundern. Selbst wenn ein Gutteil der Unordnung auf äußere Umstände zurückzuführen wäre, Einsteins Notizen haben kaum dispositiven, kompositorischen, konsistenten, ja selbst wissenschaftlichen Charakter – die Auswahl der Nachlaßausgabe täuscht darüber hinweg –, sondern sie kreisen quasi obsessiv um einzelne und relativ wenige Begriffe und Themen – was gar nicht zum thematischen Umfang und zur Gattungsspezifik des in Frage stehenden Projekts passen will – einem „Handbuch der Kunst" – und was allenfalls im literarischen Bereich Verständnis finden mag. Doch jede Bewertung dieser Textzeugen ist problematisch, zumal noch keine nähere Untersuchung von Einsteins Arbeitsstil vorliegt: Wie kommt man von einer solchen „Zettelwirtschaft" zu einem geschlossenen Text?

Einstein hat selber ein – gewiß provisorisches – Stichwortregister angelegt, dessen Lemmata allerdings nicht alle gleich – einige kaum – im Corpus repräsentiert sind; ich gebe sie in der vorgefundenen Reihenfolge wieder und versehen die dominanten Begriffe des Konvoluts mit einem Stern und nötigenfalls einer Parenthese: „Tautologie, *Primitiv, *Archaisch, Totalität, Proportion, Sprache, *Projektion, Ironie, *Tekton[ik], Immanenz, Raum, Vergessen, *Metamorphose, Metapher, Analogie, Stilisierung [auch: *Stil, *Fixierung u.ä.], *Sehen [dazu: *Vision, *Transvisuell u.ä.], Organ, Wiederholung, *Ritus [...], *Bild, Bewußt[sein], Diskrepanz, UB [Unterbewußtsein], *Imaginativ, *Person Ich, *Gott [vor allem: *Götter], *Hallu[zination], Kausalität, Aufruhr, Dichtung, *Wirklichkeit [auch: *Realism], Krise, Abstrakt, Gestalt, Ding, Spaltung." (HdK, 42) Eine andere ebenso frequente politologische Begrifflichkeit – Macht, Milieu, Konvention (Übereinkunft), Tradition, Konservativ u.ä. – taucht im Registerentwurf merkwürdigerweise nicht auf; auch nicht der terminologische Niederschlag eines gewissen Einsteinschen Biologismus – den auch Kahnweiler

---

[1909] Vgl. jetzt Kröger: Kulturkritik Carl Einsteins.

bemerkte[1910] – wie z.B. „Angst“ oder „Sexualität“. Freilich ist nicht gesagt, daß alle Materialien tatsächlich zur kulturgeschichtlichen Konzeption des „Handbuchs der Kunst“ gehören. Eine signifikante Mehrzahl von Äußerungen gilt dem Begriff des Stils, der wiederum mehrheitlich als pars pro toto für Kunst überhaupt erscheint – darüber weiter unten en détail. Dieses Übergewicht könnte dafür sprechen, daß Teile der von Einstein geplanten, aber nicht publizierten „Ästhetik“, die wohl den Titel „Réflexions“ erhalten sollte – die der Verfasser im Wasmuth-Briefwechsel vielleicht aber auch zynisch als sein letztes „Kunschtbuch“[1911] tituliert –, in dem Corpus enthalten sind, das das Carl-Einstein-Archiv als „Handbuch der Kunst“ verzeichnet, wohl weil sich diesbezügliche Dispositionsentwürfe unter den ersten Blättern befinden. Ich meine also, daß „Georges Braque“ – wie nicht nur vom Titel her ersichtlich[1912] – nicht völlig identisch mit Einsteins „Ästhetik“ ist, sondern vielleicht von letzter Hand eine andere – eben monographische – Tendenz (vgl. W 3, 188) erhalten hatte. Dasselbe gilt für die „Fabrikation der Fiktionen“[1913]. Es kann aber auch nicht behauptet werden, daß das „Handbuch der Kunst“ die definitive *ästhetische* Theorieschrift Einsteins darstelle, enthält das Konvolut doch die tendenziell *historischen* Materialien zur „Histoire de l’Art moderne“, die zwar hier nicht inkorporiert war, aber der Titel „Histoire de l’Art“ findet sich (HdK, 29) – von zahlreichen inhaltlichen Überschneidungen gar nicht zu reden. Ein „Projet d’une histoire de l’art“ (HdK, 27) – „1 volume 350 pages 150 reproductions 15 cartes“ – wird in Thesen vorgeführt, eine theoretische Abhandlung ohne Titel in einer ausgereiften Gliederung vorgestellt. Auch fand sich daneben ein Teil des „Traité de la Vision“, darunter vor allem das thesenhaft ausgeführte Kapitel der „Esthétique expérimentale“ (HdK, 26; vgl. W 4, 236ff.), an der Einstein bis zuletzt arbeitete[1914]. Ein Projekt, das unausgeführt blieb – vielleicht das in Rede stehende „Handbuch“ selber –, soll dennoch zitiert werden:

> das Buch als Karikatur der Ästhetiken und Kunstgeschichten geben. Kunst als Anlaß einen ungeheuren und inferioren Blödsinn von sich zu geben als Domaine der exteriorisierten refoulements psychische[r] tabous – die uns die Gesellschaft [ü.d.Z. Civilisation] in immer stärkerem Maß aufzwingt [...]. (HdK, 38)

In diesem chaotischen Produktionsfluß – im Nachlaß aus welchem Grund auch immer in der gegebenen Weise konserviert – verliert „Die Fabrikation der Fiktionen“ natürlich ihre von Heide Oehm behauptete Sonderstellung, ist der Text doch verwoben und eingebettet in zum Teil als gleichzeitig, zum Teil sogar später datierbare Materialien des „Handbuch“-Konvoluts und der anderen Projekte. Hier finden sich – wie noch genauer gezeigt werden soll – dieselben sozial- und kulturkritischen Thesen wie in der „Fabrikation“ nur eben ohne pamphletäre Pointierung. Von Marxismus oder Materialismus lassen sich im „Handbuch“ nur minimalste Spuren (vgl. W 4, 415) nachweisen – das ist eine rein quantitative Aussage. Auch die neueren Dissertationen siedeln das Spätwerk Einsteins eher in der Nähe „kritischer Historie“[1915] im Sinne Nietzsches an, ja es sei sogar weit mehr psychologisch als ideologiekritisch geartet[1916]. Überhaupt ist das letzte Einsteinsche

---

[1910] Kahnweiler an Masson, 7. November 1939, in: André Masson: Le rebelle du surréalisme, S. 261

[1911] Einstein an Wasmuth, 28. November (?) 1931 u. 15. Februar 1932, Quelle: DLA.

[1912] Vgl. auch Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit der Kunst, S. 26.

[1913] Vgl. dagegen ebd., S. 89; Franke-Gremmelspachers These hebt sich aber insofern auf, als alle Publikationen Einsteins aus mehr oder weniger gemeinsamen Vorarbeiten stammen, bzw. Einstein hat offensichtlich dieselben Notizen verschiedenenorts benutzt.

[1914] Vgl. Einstein an Hubertus Prinz zu Löwenstein, Eingangsstempel 5. Dezember 1940, Quelle: DBF: „on avait tout prévu que je puisse reprendre mes travaux scientifiques, c’est à dire mes recherches concernant une esthétique expérimentale.“

[1915] Braun: Carl Einstein, S. 254.

[1916] Vgl. Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit der Kunst, S. 104.

Großprojekt nicht nur als Addendum zu seinem Lebenswerk zu sehen, es strukturiert dieses vielmehr völlig um, insofern es – bei aller Fragmentarizität – einen gewissen Abschluß, eine virtuelle Synthese bietet, weil damit „das Ganze schließlich doch fixiert ist" (W 1, 129).

Damit soll nicht gegen Einsteins Verdikt eines finalistischen Verstehens verstoßen werden, einem Verstehen, das „vom Ende her" teleologische Tendenzen rekonstruiert (vgl. W 4, 391, 398). In der Tat wird man aber angesichts der ungeheuren Gedankenmasse dieses Spätwerks einige „titanische Ideen" des frühen Einstein, der immer noch – auch das wissenschaftliche – Einstein-Bild prägt, mit Goethe als „Luftgestalten" bezeichnen dürfen, „die einer ernsteren Epoche [nur] vorspukten"[1917]. Ja wäre das Spätwerk in größerem Umfang seinerzeit veröffentlicht worden – „Georges Braque" lag ja immmerhin in französischer Übersetzung vor –, hätte sich die europäische Kunstgeschichte bzw. Kunsttheorie zwangsläufig anders entwickeln müssen. Freilich können und sollen Provinzialisierung und Ruin insbesondere der deutschen Geistesgeschichte durch das Dritte Reich nicht weggedacht werden. Man sollte sich aber bewußt machen, daß vieles, was bis in die siebziger, achtziger Jahre vor allem durch Rezeption ausländischer Anregungen einigermaßen aufgearbeitet werden mußte – zu denken ist hier nur z.B. an Jan Mukařovský oder Georges Bataille –, in Einsteins verhindertem Werk längst angelegt war: Kulturtheorie, Sozialgeschichte, Kunstsoziologie, -ethnologie und -psychologie, Ideologiekritik, Kommunikationstheorie, Rezeptions-, Wirkungs- und Funktionsgeschichte – oder in Einsteins eigener Terminologie: „sociale Gruppengeschichte der Kunst" (W 4, 354) bzw. „esquisse d'une histoire du consommateur" (HdK, 20): „wir fragen hier, ob es nicht möglich sei, die Morphologie der Objekte in eine Geschichte ihrer Produktion und Consumation zu verwandeln [...]" (W 4, 367). Einsteins Wirkung wäre aber auch sicher nicht nur national beschränkt gewesen, sondern hätte in den relevanten Ländern der Kunst- und Theorieentwicklung – Frankreich und den USA – eine bemerkenswerte Rolle gespielt.

Die Verhinderung eines Lebenswerks kann durch zwei Briefzeugen dokumentiert bzw. symbolisiert werden – auf Einsteins Verlagsschicksal in der neueren Zeit ist hier nicht einzugehen –: zunächst das Schreiben eines unleserlich unterzeichnenden Vertreters des F. Bruckmann-Verlags vom 31. März 1927, der sich nicht dazu durchringen kann, auch nur „ein grundsätzliches Interesse"[1918] an Einsteins Angebot einer „Geschichte der französischen Malerei seit der Renaissance bis zu unseren Tagen" zu äußern:

> Nun dürfen wir uns aber nicht verhehlen, daß die jetzige Zeit für ein solches Werk eine recht ungünstige ist. Wir meinen damit nicht politische Bedenken, sondern die schlechte wirtschaftliche Lage, die die Aufnahmefähigkeit weiter Kreise für ein solches Buch, das immerhin nicht billig sein könnte, so außerordentlich einschränkt.[1919]

Ob Einstein auf die dilatorische Aufforderung des Verlags eingegangen ist, genauere Angaben zu Textumfang und Abbildungen sowie zu eventuellen französischen Konkurrenzprodukten zu liefern, ist nicht bekannt, aber eher unwahrscheinlich, denn er hat vermutlich nach seiner Emigration nach Paris ein ähnliches Angebot den Editions Gallimard unterbreitet[1920]. Ein fragmentarischer Teil, der Schlußteil des – vermutlich: kurzen – Exposés findet sich möglicherweise auf einem Einzelblatt des Nachlasses. Die Orientierung an Begriffen wie „tradition" – „tradition assez continuelle, qui subsiste

---

[1917] Goethe: Italienische Reise, in: Werke Hamburger Ausgabe, Bd. 11, S. 477.

[1918] Bruckmann-Verlag an Einstein, 31. März 1927, Quelle: CEA.

[1919] Ebd.

[1920] Vgl. Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit der Kunst, S. 91, Anm. 24.

même à des époques où la peinture semble se trouver dans un flux tout à fait subversif“[1921] –, Begriffen wie „mentalité“ oder „culture générale“ sowie die Idee, „[de] former ensuite un petit dictionnaire des terminologies esthétiques et de leurs différent sens [sic] selon l'époque et le peintre“[1922], weist das Werk als einen Teil der „Histoire de l'Art moderne“ bzw. des „Handbuches der Kunst“ (vgl. W 4, 302) aus. Ob es identisch ist mit den im Wasmuth-Briefwechsel mehrfach genannten Publikationen für die „Nouvelle Revue Française“[1923] ist nicht gesichert; möglicherweise zählt das „Handbuch“ dazu, dessen französische Version „Manuel des Arts“ (HdK, 2) hätte heißen sollen. Die „Histoire de l'Art moderne“ jedenfalls ist Bernhard Groethuysen gewidmet gewesen, den Albrecht Betz „die graue Eminenz“ im Verlag Gallimard nennt[1924]; möglicherweise hatte Einstein mit der Widmung wie mit ihrer Streichung gewisse Intentionen verbunden, über die sich aber nur spekulieren läßt. Man weiß auch nicht genau, welches Werk oder welche Werke Einstein dem Londoner Verlag Faber & Faber angeboten hat; bezeichnenderweise schreibt aber die ansonsten durchweg französisch verfaßte „Histoire“ statt „chapitre“ englisch „chapter“, und das englische Kapitel ist ausgesprochen detailliert ausgeführt. Vom „Handbuch“ selber liegt direkt eine englische Disposition vor (davon sogar eine handschriftlich verbesserte Fassung); der Titel lautet hier: „Manual of History of Art“ (HdK, 3). Allerdings lehnt T.S. Eliot, damals Co-Direktor bei Faber & Faber, in einem Schreiben vom 9. Juli 1934 an Alix Guillian, die wohl wegen mangelhafter Englischkenntnisse Einsteins für diesen verhandelt hatte, das Projekt ab: „I regret to inform you that [...] we could not at the present time entertain such a publishing venture.“[1925]

Ich will im folgenden jedoch nicht Konturen und Strukturen der genannten Werke aus dem Nachlaß herauspräparieren – dies erforderte eine eigene Monographie für sich; es sollen auch nicht die Fakten referiert werden, die Einstein gewiß nur aus sekundären Quellen zusammengetragen hat, um die Weltkunst von der Urgeschichte bis zur Gegenwart darzustellen: „Die gesamte Kunstgeschichte in *einem* Band von 300 Seiten Text“ (W 4, 302), wie der erste Gliederungsentwurf vorsieht – ein zweiter erweitert auf 500 Seiten (HdK, 2). Bandeinteilung – „Kunstatlas, Chronologie, Reproduktionen, Die Quellen und ihre Erklärung“ – und Inhaltsübersicht sind in der Nachlaßausgabe bequem nachzulesen (W 4, 301ff.). Ein solches Vorhaben ist im Darstellungsteil zweifelsohne nicht ohne stärkste Perspektivierungen bzw. hochkonzentrierte Abstraktionen möglich, und diese zwangsläufigen Subjektivismen, die Einstein ganz und gar zu eigen gewesen wären, sollen uns hauptsächlich interessieren[1926]. Bei aller Ungewißheit hinsichtlich der Quellenlage ist dabei festzuhalten, daß alle vorfindlichen Angaben zu kunst- und kulturgeschichtlichen Sachverhalten selten über die Banalität auch noch heute gebräuchlicher Epochenbegriffe wie Antike, Gotik, Renaissance, Barock, Realismus, Moderne hinausgeht. Woher Einstein das zwangsläufig exakte Karten- und Datenmaterial beziehen wollte, entzieht sich unserer Kenntnis. Es hat auch wenig Sinn, nach eventuellen Vorbildern zu forschen. Nicht nur ist „Kulturgeschichte“ – oder à la rigueur „Kultursoziologie“ – ein äußerst vager Begriff[1927], Einstein hat auch nach 1930 seine eigene Methode ausgeprägt, sein Diskurs hat eine

---

[1921] Einstein an Gallimard-Verlag (?), Quelle: CEA; kleinere Orthographiefehler stillschweigend beseitigt.

[1922] Ebd.

[1923] Einstein an Wasmuth, 28. November (?) 1931 u. 15. Februar 1932, Quelle: DLA; Einstein wird nicht erwähnt in: Richard: [...] Die Nouvelle Revue Française und ihr Verhältnis zu Deutschland (1925–1940).

[1924] Betz: Les médiateurs (= Rez. Deutsch-Französisches Jahrbuch I), S. 108.

[1925] Eliot an Guillian, London, 9. Juli 1934, Quelle: CEA.

[1926] Die Auswahl der Herausgeber von W 4 erfaßt nicht alle theoretisch interessanten Passagen; daher zitiere ich gegebenenfalls auch nach HdK.

[1927] Vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Gründer u. Ritter, Bd. 4, Sp. 1333ff. u. 1349ff.

gewisse Autonomie, die manchmal schon an Automatismus grenzt, erlangt – Havránek nennt das sprachliche Verfahren „intellectualization“[1928].

Einsteins Denkweg dürfte der folgende gewesen sein: Von der Untersuchung der afrikanischen Kunst und der Herausarbeitung einer avantgardistischen Kunsttheorie wendet sich Einstein einerseits einer „Ethnologie de l'homme blanc“ (HdK, 4) zu – Notizen dazu finden sich auch im Kontext des „Handbuchs der Kunst“. Die Applikation des fremdkulturell geschärften „Blicks“ auf die eigene Kultur wird andererseits ergänzt durch einen Rückblick von der Gegenwart in die Geschichte. Diese projektive Geschichtsauffassung – wie ich sie genannt habe – wird also nicht nur propagiert, sondern auch ausgeführt. Ohne den Transferreiz des Avantgarde-Primitivismus – vom Kubismus bis zum Surrealismus – hätte Einstein nach eigenem Bekenntnis nicht zu seiner historischen Konzeption finden können:

> Jede kunstgeschichtliche Betrachtung wird durch den Standpunkt der Gegenwart und deren Kunst bestimmt. Infolgedessen wechseln die kunstgeschichtlichen Darstellungen, Aspekte und Perspektiven mit dem jeweiligen Charakter der gegenwärtigen Kunst. Gleichzeitig verändert sich damit die jeweilige Kunstempfindlichkeit, d.h. entsprechend der Art und dem Charakter der gerade aktuellen Kunst, setzt man die Schwelle der künstlerischen Phänomene ganz verschieden an. (W 4, 303)

Eine außerordentlich wichtige Vermittlerrolle in der „Revolutionierung der kunstgeschichtlichen Wertungen“ (W 4, 282) hat der Sammler Gottlieb Friedrich Reber gespielt, der „vielleicht größte Kunstfreund des Kubismus“[1929] Kahnweiler zufolge. Reber war allerdings nicht bei der kubistischen Kunst stehen geblieben, sondern hat – wie Einstein in mehreren Zeitungsberichten enthusiastisch darlegt[1930] – „der gegenwärtigen Kunst ihre Geschichte und Überlieferung entdeckt und sammlerisch komponiert“ (W 4, 283). An Reber schreibt er selbst: „Es ist für mich wunderschön, was die Existenz Rebers moralisch für mich bedeutet; er war der erste Mensch in Deutschland, den ich traf, der begriffen hatte, worum es geht und der danach zu handeln fähig war.“ (GP) Reber sammelte „primitive“ Kunst aus verschiedensten Epochen und Kulturen – „die großen tektonischen Überlieferungen“[1931] –, und weder Einstein noch er pflegten ihre Beziehung ganz uneigennützig[1932]. Dennoch darf das beiderseitige Interesse als kreative Basis für Einsteins „Documents“- und „Handbuch“-Pläne nicht unterschätzt werden:

> Sammeln müßte anderes sein, als genießerisches Kapitalisieren ästhetischer Werte. Sammeln ist bedeutsam, wenn es einen heftigen Eingriff in die Zeit darstellt; wenn durch eine Sammlung das geschichtlich Festgelegte umgewertet wird [...].[1933]

Trotz einer Gegenwartsfixierung, die in der Tat alle historischen Aussagen Einsteins färbt, liegt das Zentrum seines Diskurses jedoch jenseits dieser. Mit großer Wahrscheinlichkeit spricht er, der den „Tod Gottes“ nie verwunden hat, im folgenden Zitat auch von sich selber:

[1928] Vgl. Havránek: The Functional Differentiation of the Standard Language, S. 6.

[1929] Kahnweiler: Meine Maler – Meine Galerien, S. 151.

[1930] Vgl. Einstein an Erna Reber, 1. April 1930 (GP), wo das „Tageblatt“, das „Acht-Uhr-Abendblatt“, die „Deutsche Allgemeine Zeitung“ und die „Berliner Illustrierte Zeitung“ genannt werden; die Veröffentlichung im „Intransigeant“ (21. April 1930) abgedr. in: AWE, 41f.; Varianten ebd., 172ff.

[1931] Einstein: Dr. G.F. Reber. Lausanne, in: Die Kunstauktion, Jg. 4, Nr. 14 (6. April 1930), S. 10.

[1932] Vgl. Baacke: Carl Einstein – Kunstagent, S. 21; zu Angriffen seitens der Konkurrenz vgl. Kiefer: „Halbvergessen“ oder unbekannt, S. 80ff. und Einsteins diesbezüglichen Brief an Reber (AWE, 62ff.).

[1933] Einstein: Dr. G.F. Reber. Lausanne, in: Die Kunstauktion, Jg. 4, Nr. 14 (6. April 1930), S. 10.

> der frühantike wie [der] primitive bildet unter dem druck des verehrten vergangenen nach. als beste zeit betrachtet er die am weitesten zurückliegende [...] – die toten die besten; im allgemeinen denkt er innerhalb der conception einer negativen evolution; sündenfall; beginn als ära der götter und heroen etc. diese erscheint ihm unerreichbare vorbilder zu liefern. (W 4, 433)

Einstein zeichnet die mythisch oder sakral geeinte Vergangenheit bzw. Vorwelt fast ausnahmslos positiv – und in der Gegenwart sicher bis 1933 erstrebenswert. Wenn er in der „Fabrikation der Fiktionen" sowohl der Avantgarde als auch der Intelligenzia indes fehlenden „Sinn für Geschichte" (FF, 122) vorwirft, so klagt er damit – bei aller Selbstkritik, die in dieser Äußerung mitschwingen mag – einen Rückbezug aus der geschichtlichen Betrachtung in die gegenwärtige Praxis ein. Hatte auch Einstein die Gefahr einer neoprimitiven Regression, d.h. die politisch-konkrete Bedeutung von „Mythos" und „Schicksal" bis zur Machtergreifung Hitlers verkannt, so waren in „Georges Braque" oder im „Handbuch der Kunst" wenigstens die Kategorien bereitgelegt – insofern sie überhaupt vor der bewußten deadline konzipiert wurden –, „allem Entwicklungsoptimismus zum Trotz" (W 3, 208) „periodische Regressionen" (W 3, 303 u. W 4, 304), ja „Barbarisierungen" (W 3, 341) für möglich zu halten. Eines der zentralen Probleme des späteren Einstein scheint in der Tat die Bewertung von Primitivierung und Barbarei gewesen zu sein, und dies gerade im Hinblick auf die Gegenwart: „Barbarisch ist durchaus nicht immer elementar noch primitiv –" (HdK, 39), notiert er im „Handbuch" und in der „Braque"-Schrift: „Man scheue sich doch nicht festzustellen, daß vielleicht für Europa eine Epoche der Primitivierung, ja selbst der Barbarei, begonnen hat." (W 3, 209) Das Thema wurde in den vorausgehenden Kapiteln bereits berührt.

Einstein hatte gewiß schon in der „Kunst des 20. Jahrhunderts" – und zuvor – Werke und Künstler geschichtlich situiert, hatte auch in „Georges Braque" „eine Soziologie oder Ethnologie der Kunst" (W 3, 188) gefordert und aus dem jeweils gegebenem Anlaß auch skizziert (z.B. W 3, 479ff.). Was ist nun die neue Dimension, die er mit dem „Handbuch der Kunst" erreicht bzw. zu erreichen sucht? Vor Beantwortung dieser Frage muß nochmals betont werden, daß die Zusammenschau von fragmentarischen Notizen und Gedankensplittern nicht unproblematisch ist, wobei ich jetzt insbesondere die relative Chronologie des „Handbuch"-Projekts im Rahmen des Einsteinschen Spätwerks meine, oder auf den Punkt gebracht: die partielle Überschneidung des „Handbuchs" mit der „Fabrikation der Fiktionen" und deren engagiertem Soziologismus. Einstein selber zufolge könnte ja nur die jeweilige Gegenwart einer Publikation dem Werk aktuelle Bedeutung zuweisen; insofern „schwimmen" seine Aussagen im „Handbuch"-Konvolut zwischen der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre und 1940, seinem Todesjahr. Anders gesagt: wir haben kein Recht, zwischen „Fabrikation" und „Handbuch" ein Prioritäts- bzw. Anterioritäts-, und das hieße auch: Autoritätsverhältnis aufzubauen. Beide Werke schöpfen aus derselben Theorien- und Materialienquelle, beide haben einen gattungsspezifischen Schwerpunkt. Das Pamphlet weist gegenüber dem Sachtext lediglich ein fortgeschritteneres Bearbeitungsstadium auf. Die Ideologiekritik der „Fabrikation der Fiktionen" kann daher nur zum Teil die „Handbuch"-Konzeption problematisieren, ein „Kulturganzes" (HdK, 43) darstellen zu wollen.

Damit habe ich die theoretische Innovation denn auch schon benannt: Kunst rückt nicht nur theoretisch aus dem Zentrum der geschichtlichen Darstellung, wird funktionalisiert, sondern Einstein diagnostiziert auch – wie vordem Hegel bezüglich der „schönen Kunst"[1934] – ein Ende der Moderne:

[1934] Vgl. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, in: Werke, Bd. 13, S. 25; vgl. auch Lexikon der Ästhetik, hg. v. Henckmann u. Lotter, S. 48.

> [...] diese nimmt der Kunstgeschichte jeden Sinn. im ganzen gleicht alles Kunstgeschehen einem sinnlos gewordenen Sport. die alte Kunst hat für uns, wenn wir ehrlich sind, allen Sinn eingebüßt. und die „Neue Kunst“ ist von der socialen und politischen Gegenwart weit überholt. die oppositionelle Stellung der modernen Kunst ist bereits überaltert. (W 4, 423)

Einstein wertet den wissenschaftsgeschichtlichen Verzug, die Wirkung von Kunst zu untersuchen, als ein Zeichen, „daß wir bereits Abschied von ihr genommen haben“ (HdK, 24; vgl. W 4, 390). Seine Fachkritik, daß „die Kunstgeschichte allzu gewaltsam aus der komplexen Kulturgeschichte“ (W 4, 303) herausgelöst worden sei, hat also ihren aktuellen Rückhalt in der Erkenntnis einer Kultur- oder vielmehr Unkulturdominanz in den dreißiger Jahren, einer Entwertung bzw. einem Verschwinden des Ästhetischen überhaupt. Einstein hält einerseits einen Zusammenhang von „Spezialisierung und Kulturlosigkeit“ (HdK, 41) fest, andererseits polemisiert er gegen den „Feudalismus der Genies“ (W 4, 308), anders gesagt: der elitäre Kunstbegriff der Moderne soll in einem mythischen „Gesamtkunstwerk“ aufgelöst werden: „Das Kunstmachen als eine allen Menschen gemeinsame Fähigkeit. Jeder dichtet, jeder bildet.“ (ebd.) Wenn Einstein an anderer Stelle – nicht gerade originell – behauptet, „die Kunst ist vielleicht so alt wie der Mensch“ (HdK, 9), so liegt es nahe, „Krise der Person und [Krise] der Kunst“ (HdK, 24) miteinander zu verknüpfen. Damit nimmt Einstein eine zentrale Aussage der Postmoderne um mehr als ein halbes Jahrhundert vorweg: Das Subjekt – so kann man eine etwas verworrene Passage auf den Begriff bringen – „dies ‘psychologische von heute’ ist ein historisch zeitlich limitierter Faktor [...]“ (W 4, 336). Wie sich Einstein früher für die Neuheit des Kubismus erklärte oder für die proteische Wandlungsfähigkeit Picassos, so zögert er nunmehr nicht, das Ende „formaler Fiktionen“ (W 2, 19) festzustellen – so indes bereits 1919. Die Wiederholung dieser destruktiven bzw. revolutionären Geste gibt zur Vermutung Anlaß, daß auch die spätere Krise vorübergegangen wäre – Einsteins Tod läßt diesbezüglich jedoch nur Spekulationen zu. Im „Handbuch der Kunst“ macht er jedenfalls deutlich, daß Konservativismus obsolet wäre: „die Kunstwerke verlieren Sinn und Bedeutung vor geschichtlichen Wandlungen. die Intellektuellen – diese fortschrittlichen Krebse – suchen sie ästhetisch zu retten.“ (W 4, 427) Krebse gehen bekanntlich „rückwärts“.

Daß Einstein Kunstgeschichte nurmehr als „schmalen Ausschnitt historischen Geschehens“ (W 4, 302) wertet, hindert freilich nicht, daß der Kunst innerhalb verschiedener „Kulturtypen“ (W 4, 306) bzw. Kulturräume und Epochen unterschiedlich große Bedeutung beigemessen wird – „was heute verdrängung ist, war früher realdominante“ (HdK, 41) –, ja daß ihre zeit/räumliche Verschiedenheit grundsätzlich anerkannt wird. Einstein notiert dazu kurz und bündig: „Ende der europazentrierten Geschichtsschreibung“ (HdK, 40). Er gerät jedoch nicht wieder ins Fahrwasser des Historismus (vgl. W 1, 63), sondern bringt ein übergreifendes Modell – zugleich biologisch und soziologisch, funktional und semiotisch – in Anschlag: „Kunst als sociale und biologische Funktion“ (HdK, 41), „Kunst [als] Mitteilung – also social basiert“ (W 4, 352) – all dies wird noch näher zu beleuchten sein. Die Erweiterung der Kunstgeschichte zur Kulturgeschichte führt nicht nur zur Integration verkannter, vernachlässigter oder unbekannter Kunst anderer Völker (vgl. W 4, 305, 309, 311, 318) – womit auch der frühere Primitivismus-Begriff überwunden wird –, sondern auch zu einer Differenzierung des Gegenstandes gleichsam nach innen: lokale Stile, Volkskunst, die Provinz, selbst der Kitsch (W 4, 308, 310, 313f., 316, 318, 321) rücken aus der Peripherie ins Zentrum des Interesses; ebenso Früh- oder Spätformen (W 4, 310, 313f., 318) – alles, was von einem funktional eingebrachten Begriff der Klassik abweicht (W 4, 309, 312, 437). Allerdings baut Einstein, soweit anhand des Textcorpus ersichtlich, keinen gleichwertigen Gegenbegriff gegenüber „Primitive“ auf. Durch die „Lücken der

[bisherigen] Kunstgeschichte" (W 4, 305) dringen indes Stoffmassen ein, die den Rahmen der kunstgeschichtlichen Disziplin überhaupt sprengen.

Gegenüber einer „Kunstgeschichte als Geschichte der qualitativen Höchstleistungen, d.h. Geschichte der Ausnahmen" (W 4, 304), einer Kunstgeschichte der Innovation und Originalität schenkt Einstein jetzt auch „konservativen Tendenzen in der Kunst" (W 4, 305), dem Verhältnis von „Kunst und Tradition" (W 4, 304), anonymen bzw. kollektiven Kunstleistungen (W 4, 308) und Begriffen wie „Kunstkanon" (W 4, 305) oder künstlerische Konvention besondere Beachtung – nicht zu vergessen: dem Stabilitätsfaktor „Macht". Kunst selber erscheint als „Herrschafts- und Machtmittel" (W 4, 310); Stil sei ein Phänomen, „das den bildfakt weit überschreitet", nämlich als „funktion einer socialen ordnung" (HdK, 41). Ganz überraschend erkennt und anerkennt der Avantgardist den „tief konservativen Charakter" (W 4, 343) künstlerischer Tätigkeit. Das Kunstwerk wird zum einen über den Fragment-Begriff in das soziokulturelle Umfeld eingebunden: „Kunstwerke sind *Fragmente*, die durch gesellschaftliche Kollaboration ergänzt werden." (HdK, 41) Zum anderen wird das Werk in seiner relativen Autonomie (als Fragment) als von „außer-künstlerischen Momenten" (HdK, 32, 41) konstituiert gedacht: „die kunstwerke sind ein materielles ganzes, doch social, biologisch wie psychologisch nur fragmente. fragmentarische wirkungsorganismen." (W 4, 429) Einstein fällt also nicht in die idealistische Dialektik von Fragment und Totalität zurück[1935], er nimmt die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte vorweg. Den Zuschauer – man könnte allgemeiner sagen: den Rezipienten – sieht Einstein als „funktionelle Variable", die die Bedeutung des Kunstwerks „dauernd abändert" (HdK, 41). Diese Konzeption ähnelt der gleichzeitig in Prag von Jan Mukařovský entwickelten Kunstsemiotik, die Einstein aber wohl nicht kannte – allenfalls die 1936 auf Französisch veröffentlichte Studie „L'art comme fait sémiologique", wo es heißt:

> L'œuvre-chose ne fonctionne donc que comme symbole extérieur (le signifiant, d'après la terminologie de Saussure) auquel, dans la conscience collective, correspond une signification (appelée parfois „objet esthétique") donnée par ce qu'ont de commun les états de conscience subjectifs provoqués par l'œuvre-chose chez les membres d'une certaine collectivité.[1936]

Auch die Dialektik von autonomer und kommunikativer Funktion der Kunst wird hier (bei Mukařovský) ausgesprochen[1937]. Man bedenke allerdings, daß Einstein im August 1936 nach Spanien zog; seiner Konzeption muß daher gegenüber Mukařovský eine relative Selbständigkeit zugebilligt werden – möglich, daß beide von einer gemeinsamen, wenn auch gewiß dispersen Forschungslage in dieselbe Richtung gewiesen wurden.

Die Heterogenität, die Einstein in den Kunstbegriff einbringt – „Jedes Kunstwerk ein geschichtliches Konglomerat" (W 4, 344) –, wiederholt sich im epochalen Kontext des jeweiligen Werkes selber. Wohl in Anlehnung an das seit 1926 bekannte kunstgeschichtliche Aperçu Wilhelm Pinders von der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen"[1938] notiert Einstein: „alle perioden sind durchmischt – die falschen idealen cäsuren – gleichzeitigkeit verschiedener fasen" (HdK, 38). Ebenso wie durch die essentielle Fragmentarizität des Werks ein Ergänzungsbedürfnis seitens des Rezipienten entsteht, bewirkt „die innere Gegensätzlichkeit einer Epoche [...] die geschichtliche Fortbewegung" (W 4, 303). Einstein schwankt dabei zwischen einer sozialen Determinierung der Kunstsemiose und einem scheinbar autonomen Ablauf des Stil- und Formwandels. Entscheidend sei grundsätzlich,

---

1935 Vgl. Dällenbach u. Nibbrig: Fragmentarisches Vorwort, in: Fragment und Totalität, hg. v. dens., S. 7.

1936 Mukařovský: L'art comme fait sémiologique, S. 387f.

1937 Vgl. ebd., S. 389.

1938 Vgl. Pinder: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte.

„welcher Stil von den herrschenden Gruppen adoptiert und somit legitimiert wird“ (W 4, 304) – und Einstein setzt das Stichwort hinzu: „Von der Servilität des Künstlers.“ (ebd.) Seine polemische These von 1919, es gelte „für ehrenvoller, einen Cézanne zu verkloppen als ihn zu malen“ (W 2, 48), steigert sich im „Handbuch der Kunst“ zum zynischen Dictum: „die ganze Kunst kennt eigentlich nur den Handwerker – Künstler ist der dilettantische Auftraggeber.“ (HdK, 32) An anderer Stelle heißt es:

> man stellte sich im allgemeinen Kunstgeschichte so dar, als vergnügte sich ein paradiesisch isoliertes Künstlervölkchen ohne weiteres in lauterer Heiterkeit oder gigantischer Tragik Formen zu erfinden. Jedoch der Künstler ist in fast allen Fällen ein beauftragter Arbeiter. d.h. der Auftraggeber spielt eine mindest so wichtige Rolle wie der technisch Ausführende. der Auftraggeber bestimmt das Milieu des Bildes, den gegenständlichen Gehalt, das Pathos des Bildes; der Künstler hingegen gibt die formaltechnische Interpretation [...]. der Künstler war also zumeist zum technischen Idioten verdammt. (HdK, 35)

Obwohl Einstein betont, daß Kunst „nur sekundär evoluiert, d.h. in Abhängigkeit von primären sozialen Bedingungen“ (W 4, 359), stirbt jede Kunstform gegebenenfalls auch „an ihrer fragmentarhaften Einseitigkeit“ (HdK, 32), sie trägt damit das Risiko des Wandels in sich aus. Einstein hat den Widerspruch zwischen sozialem und ästhetischem Evolutionsschub nicht völlig bzw. nicht explizit beseitigt. Man muß wohl interpolieren, daß selbst verbrauchte Kunstformen durch gesellschaftliche Gewalt „am Leben“ gehalten werden können: „der realism ist also von der gesinnung der klasse, die das wirklichkeitsmaximum bildet, bestimmt.“ (HdK, 41) Oder: „man kann die kunstgeschichte als kampf der gruppen um die bestimmung des wirklichen bezeichnen; resp. des überwirklichen.“ (HdK, 41) Einstein schwankt zwischen soziologischer Erklärung und hermeneutischer Erschließung hin und her; so definiert er einerseits:

> Kunstgeschichte[:] ein dialektisches Diskontinuum, dessen Ablauf von außerkünstlerischen Momenten *bestimmt* ist. die Kunstgeschichte unterliegt der allgemeinen geschichtlichen Dialektik, selbst wenn die Kunst „gegen die Zeit“ gerichtet ist (HdK, 41, Hervorh. Kf),

um sich andererseits hinsichtlich des konkreten Beispiels mit der bloßen Beobachtung einer Homologie zu begnügen: „die Romantik *entspricht* eben einem bestimmten socialen Zustand, einem gesellschaftlichen Spaltungsprozeß.“ (ebd.; Hervorh. Kf) Ohne Zweifel können all die zitierten Aussagen Einsteins – wie zahlreiche andere – kaum auf den gesamten Untersuchungszeitraum seines „Handbuches“ übertragen werden. Die Kulturgeschichte ist durchtränkt von Einsteinschen Kunsterfahrungen der Gegenwart – wie er es theoretisch bzw. methodologisch ja auch begründet hatte; die entsprechenden Relativierungen und Modifikationen der Basistheorie sind jedoch nur in Ansätzen geleistet. Daß es aufgrund der disparaten Quellenlage nicht immer möglich ist, Einsteins Aussagen raum/zeitlich anzubinden, erschwert sowohl die Überprüfbarkeit unserer wie Einsteins Thesen.

Der Einsteinsche Stilbegriff ist im „Handbuch“-Konvolut so frequent, daß man vermuten könnte, er sei – etwa gegenüber „Georges Braque“ oder der „Fabrikation der Fiktionen“ – für eine besondere Publikation reserviert gewesen: der geplanten „Ästhetik“ vielleicht, zumal „Stil“ nicht selten Synonym zu „Kunst“ oder gelegentlich auch „Form“ ist (vgl. etwa HdK, 39, wo aus „Kunst“ in „Stil“ verbessert wird). Einstein ist sich der Vieldeutigkeit des Terminus bewußt; à propos „Stil und Stil“ postuliert er, „man sei sich darüber klar – daß Stil recht verschiedenes besagt“ (W 4, 379). Einstein arbeitet aber insbesondere zwei korrelative Komponenten heraus: eine ästhetische und eine sozialpsychologische. Überaus auffällig ist hinsichtlich ersterer eine durchweg „negative“ Präsentation des Stils; so schon im Ästhetischen: „*Allem Stil* haftet ein negatives karikaturales Element an, das man servil idealisierend verbirgt.“ (W 4, 414; vgl. HdK, 32: „negative Funktion“) Stil sei „unfreiwillige Karikatur oder Groteske“ (HdK, 39), „ungewollte Ironie“ (HdK, 33). Das hier angesprochene Moment komischer

Verzerrung verknüpft Einstein jedoch, wie er auch mehrfach betont, mit dem dem Stibegriff inhärenten Moment der „Auslese" (HdK, 32; vgl. FF, 234) aus einer Vielzahl von Möglichkeiten – er vergleicht dabei aber nicht die Alltagssprache oder ein analoges bildhaftes bzw. plastisches Formrepertoire, sondern die komplexen Schöpfungen von Traum, Vision und Halluzination. Diesen gegenüber wirke Stil „regulierend" (HdK, 25 u. 35), ja „hemmend" (W 4, 378), als ein „Mangel" (W 4, 433): „jeder Stil schließt ein Vergessen ein." (HdK, 41) Stilistische Verzerrung erscheint also eher als eine – wie gesagt: bis ins Komische – übertriebene Verknappung der Ausdrucksmittel, nicht als Abweichung von einem Standard oder Aktualisierung von Ausdrucksmöglichkeiten – um zwei neuere Modelle zu zitieren[1939]. Einsteins Orientierung am gleichsam unerschöpflichen und ungeregelten Repertoire von Traum, Vision und Halluzination läßt es nicht verwunderlich erscheinen, daß er von den beiden sprachlichen Mechanismen, wie sie etwa Roman Jakobson definiert, Selektion und Kombination[1940], vor allem dem ersteren Beachtung schenkt. Kombination wäre regelgeleitet und konformistisch (vgl. W 4, 360).

Auf Seiten des Rezipienten verhindert Stil „jedes naivere, spontane Sehen" (HdK, 33) – „Ein Stil ist nur ein Vorurteil, eine Beschränktheit, um neue spontane Erlebnisse ängstlich zu meiden." (W 3, 249) Einstein macht die Gleichung auf: „der Vollkommenheitsfimmel bei vital gefährdender Auslese = Stil" (HdK, 32). Anhand der Polemik dieser Aussage läßt sich nochmals verdeutlichen, daß Stil nicht nur Reduktion von Komplexität leistet, sondern auch die vereinzelten Merkmale generalisiert (HdK, 39), zum Schema übersteigert: „Dialektik der Stile [–] jede Darstellung erscheint komplett durch einseitige Durchführung (Selektion) und Ausschluß nicht passender Elemente." Diese Dialektik wird durch die lapidare Formel „Stil als negativ [...] oder plus" (HdK, 41) etwas verstellt. Stil kommt durch einen doppelten Zug zustande, der jedoch stets erst in der Negation ansetzt. Eine frühere Definition faßt das gleichsam technologisch: „Techniken werden hier allgemein, deren Eigenschaft Relativität ist [...]." (W 1, 53) Die wenigen sonstigen Stildefinitionen der Frühphase (W 1, 117) orientieren sich an der zeitgenössischen Stilpsychologie[1941]. Die Verbindung von „partieller Anästhesie" (HdK, 32), durch die Stil wirke, Schematisierung – man könnte auch sagen: Mechanisierung oder Automatisierung – einzelner Stilzüge und Komik scheint Einsteins Henri Bergsons „Le rire" zu verdanken, das in erster Auflage 1924 erschienen war. Zu Bergsons Lachtheorie gehört ja die „anesthésie momentanée du cœur"[1942] ebenso wie die Mechanisierung des Lebendigen und die systematische Übertreibung.

Gegenüber individualistischen Reminiszensen verlagert Einsteins „Handbuch" die Stildefinition in ein soziales Feld, nicht nur um Verbreitung und Überlieferung zu begründen (vgl. W 1, 53), sondern um stilistische Selektionen oder Präferenzen aus dem „Zwang außerkünstlerischer Wertsetzungen" (HdK, 32; vgl. FF, 50) herzuleiten. Damit wäre ich bei der sozialpsychologischen Komponente des „Handbuchs" angelangt. Stil ist „servitude" (W 4, 356), er wird von „der entscheidenden Machtgruppe aufgezwungen" (ebd.), er hat mit „gesellschaftlicher Kontrolle" (W4, 374), Führung und Verführung der Masse zu tun (HdK, 35, 38). Wohlgemerkt: Einstein spricht hier nicht von einem bestimmten Stil, sondern generell vom Stil, wobei man allerdings ergänzen darf, daß Isolation und Prägnanz des Stil- oder Kunstbegriffs den Einsteinschen Prämissen zufolge nur nicht-primitiven Kulturen eigen sein dürften. Die Rolle des Künstlers in primitiven Gesellschaften entfällt Einstein zufolge – die Fähigkeit aller, Kunst zu machen, habe ich oben schon betont. Damit wäre primitive Kunst freilich auch stillos,

[1939] Vgl. Sowinski: Stilistik, S. 33ff. u. 37ff.
[1940] Vgl. Jakobson: Linguistics and Poetics, S. 358.
[1941] Vgl. Sowinski: Stilistik, S. 27.
[1942] Bergson: Le rire, S. 4; vgl. auch S. 35 u. 95.

also nicht mehr Kunst. Einstein hätte die „Negerplastik“ widerrufen? Ob die Problematik seiner Argumentation von der Unverbundenheit und Unfertigkeit der Materialien herrührt, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls hat sich Einstein in der „Fabrikation der Fiktionen“ der Aporie entwunden, mit isolationistischen Verfahren (Träume, Halluzinationen usw.) eine (kollektive) Neoprimitive heraufführen zu wollen: „Heute primitiviert man [mit] umgekehrten Vorzeichen. Diese [moderne] Primitive soll im Gegensatz zur kollektiven der antiken oder exotischen Gruppen sociale Vereinzelung verbürgen. (FF, 186) Bei Unterscheidung von „kollektivbetonter“ Dichtung der früheren Primitiven und „subjektivbetonter“ Dichtung der modernen Primitiven (FF, 115) wäre ein allgemeiner Stilbegriff unhaltbar; er hatte nur solange Geltung, als für Einstein die Primitive als wünschbares und erreichbares Vorbild erschien.

2.3.3.3. Mythos und Neoprimitive

Im Einsteinschen Frühwerk besitzt der Begriff des Mythos ohne Zweifel denselben – zentralen – Stellenwert wie in seiner surrealistischen Phase, ja er erfüllt selbst – Einsteins Angaben zufolge – eine wahrhaft „zentrierende“ Funktion. Wohlgemerkt wird aber das Fehlen dieses Zentrums, d.h. ein Mangel an Mythos beklagt; so wenn es etwa heißt: „Wo wäre unsere Zentralidee, wo unser Gesetz [...], wo unser Mythus?“ (W 1, 490) Der Mythos-Begriff erscheint demnach bei Einstein von vornherein utopisch befrachtet; zur Wiederkehr des mythischen Denkens Ende der zwanziger Jahre siehe unten. Ohne Zweifel ist es unmöglich, das universale Phänomen „Mythos“ in einem Kapitel zu bewältigen[1943]. Ich will im folgenden lediglich eruieren, welche Funktionen der in Frage stehende Begriff bei Einstein hat und wie sich in seinem Diskurs nach und nach so etwas wie eine „mythische Funktion“ herausbildet, wie der métarécit auf das „zeugende Wort“ (FF, 233) zurückgeführt wird – auch wenn Einstein diesen Konnex nur beim „Mythos des Logos“ (ebd.) feststellt:

> Die antiken Menschen ahnten den möglichen Verfall einer Epoche und dichteten den Mythos von der absinkenden Welt, die Sage vom goldenen Zeitalter. Die antiken Feudalen ahnten ihre Tragödie und formulierten diese. Die Modernen kehrten die Fabel [das wäre der métarécit] um und dichteten die Allegorie vom unaufhaltsamen Fortschritt der Oberen [...]. (FF, 53)

Wie Nietzsche – und zahllose andere Intellektuelle – macht Einstein zeitlebens Aufklärung, Positivismus, Décadence oder überhaupt die Moderne für das Verschwinden des „Wunders“ bzw. die Zersetzung mythischer Welttotalität (vgl. W 1, 28) verantwortlich. Seine ästhetischen wie moralischen Restitutionsversuche sowie die fortwährende Ausrichtung seiner Kosmologie auf den obersten Wert „Gott“ hin wurden in den ersten Kapiteln der vorliegenden Arbeit untersucht. Dieser der jüdischen Orthodoxie bzw. dem katholischen Dogma verpflichteten Gesetzesstrenge entsprechen zwar säkularisierte Umschreibungen des Mythos mit „zentrales Schicksal“ (W 1, 128) oder „zentraler Inhalt“ (W 1, 63), der frühe Einstein faßt „Mythos“ jedoch prinzipiell als religiöse Kategorie, auch da, wo er von den Griechen Homer oder Aischylos spricht (vgl. W 1, 128, 203). Er interpretiert den Mythos wohl in Anlehnung an Nietzsches „Geburt der Tragödie“[1944] als kulturellen Totalisator: „Ohne Mythus [...] geht jede Kultur ihrer gesunden schöpferischen Naturkraft verlustig: erst ein mit

---

[1943] Aus dem überreichen Literaturangebot vgl. Mythos und Moderne, hg. v. Bohrer u. – mit kritischen Vorbehalten – Hübner: Die Wahrheit des Mythos.

[1944] Vgl. Salaquarda: Mythos bei Nietzsche u. Pütz: Der Mythos bei Nietzsche.

Mythen umstellter Horizont schließt eine ganze Kulturbewegung zur Einheit ab.“[1945] Allerdings ist für den frühen Einstein der bei Nietzsche angelegte Mythenpluralismus[1946] undenkbar; entsetzlich erscheint ihm die „Einsicht, daß alles nur Perspektive“ sei (W 1, 23). „Mythos“ steht ja gerade in Opposition zur Pluralität der Diskurse, und dieser Mythos ist identisch mit religiös verbindlichem „Gesetz“: „Im Mysterium ist das Ende eindeutig, ‘tout est fini’.“ (W 1, 201) Was Einstein an Claudel bewundert, kann auch mit Nietzsche belegt werden: „der Mythus will als ein einziges Exempel einer ins Unendliche hinein starrenden Allgemeinheit und Wahrheit anschaulich empfunden werden.“[1947] Einstein verharrt jedoch bei den religiösen Voraussetzungen der Nietzscheschen Neomythologie – um das Wort Nietzsches von den mythischen Voraussetzungen jeder Religion umzudrehen[1948] –, auch wenn er wiederum wie Nietzsche den „Verlust des Mythus“[1949] ästhetisch bewältigen will. Das Kunstwerk soll vollgültiger Ersatz der Religion sein, was Folgen für seine Form zeitigt. Zu „Vathek“ schreibt Einstein 1910:

> Das Kunstmärchen meidet wie der Mythus die Psychologie. Der unnennbare Glauben an den Helden des Mythus wird ästhetisches Erstaunen über die wundersamen Kräfte der Kunst, welche die Realität ausschaltet und deren Kraft und deren Wahrheit in dem kompositionellen Zusammenhang und der Bildkraft wohnen, denen eine rationale Erklärung ebenso entfremdet ist wie der Einheit des mythischen Vorgangs. (W 1, 29)

Der Maler und Bildhauer Arnold Waldschmidt oder der Dramatiker Paul Claudel erfüllen bei Einstein in dieser Hinsicht dieselbe Funktion wie der „musikalische Synthetiker“[1950] Wagner bei Nietzsche. Während dieser jedoch die originäre Schaffung eines „deutschen Mythus“[1951] erhoffte – analog zum griechischen Vorbild –, denkt Einstein nur an eine rein ästhetische Renaissance, die die Wirkungskomponente des Gesamtkunstwerks nur gleichsam verinnerlicht, aber „gesetzestreu“ bleibt. So interpretiert er noch die Negerplastik:

> Eine solche Kunst wird selten das Metaphysische verdinglichen, da es *als selbstverständlich vorausgesetzt* ist. Es wird sich gänzlich in der vollständigen Form dartun müssen und in ihr erstaunlich intensiv sich konzentrieren; das heißt die Form wird zur äußersten Geschlossenheit durchgebildet. Ein kräftiger Realismus des Formalen wird auftreten; denn nur so werden die Kräfte tätig, die nicht auf abstraktem oder reaktiv polemischem Wege zur Form gelangen, sondern unmittelbar Form sind. (W 1, 253; Hervorh. Kf)

Daß aber der mythomane underdog Bebuquin „Held“[1952] des Einsteinschen Diskurses wird, und nicht ein Zarathustra-Übermensch, bildet die Bruchstelle der Frühmoderne – man kann auch sagen: diese implodiert unter dem Überdruck der Tradition. Avantgardismus und Totalismus werden irreparabel separiert, geraten aber in der Folgezeit immer wieder „aneinander“: ebenso kritisch wie voneinander fasziniert[1953]. Während sich die Nietzsche-Exegeten um die Datierung von dessen Ideologiekritik streiten[1954], liegen bei Einstein die Verhältnisse einfacher, wenn auch nicht völlig eindeutig. Das eine Problem, daß die dekonstruktive Lösung des „Bebuquin“ seiner Zeit voraus war (quasi postmodern),

---

[1945] Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, in: SA, Bd. 1, S. 125.
[1946] Vgl. Lange: Tod ist bei Göttern immer nur ein Vorurteil, S. 118.
[1947] Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, in: SA, Bd. 1, S. 96.
[1948] Vgl. ebd., S. 100f.
[1949] Ebd., S. 125.
[1950] Gebhard: Nietzsches Totalismus, S. 99.
[1951] Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, in: SA, Bd. 1, S. 126.
[1952] In K 3, 210 wird das Kind, in FF, 52 der Künstler als „mythoman“ bezeichnet.
[1953] Vgl. Faschismus und Avantgarde, hg. v. Grimm u. Hermand.
[1954] Vgl. Funke: Ideologiekritik und ihre Ideologie bei Niezsche, S. 11 u. Salaquarda: Mythos bei Nietzsche, S. 177f.

Einstein sich selbst übertroffen hatte und dennoch versucht, eine mythische Totale zu restituieren, habe ich schon genannt. Ein zweiter Punkt wäre: Einstein unterscheidet vom totalen Mythos einen engeren, d.h. sozial definierten; z. B. schreibt er im Hinblick auf Stefan George und seinen Kreis: „Eine der wichtigsten Betätigungen von Meister und Jüngern bedeutet das Erzeugen des Mythus." (W 1, 61) Diese engere Konzeption mißt sich zwar kritisch am Oberbegriff gemäß dem Schema von Anspruch und Erfüllung bzw. Nichterfüllung (vgl. AWE, 31). Sie hat im wesentlichen ideologiekritische Funktion: sie wertet sowohl den einzelnen falschen Propheten als auch die Moderne im ganzen. Die Verbindung der beiden Mythos-Begriffe etwa in dem Sinne, daß auch der totale Mythos durch kleinere Beiträge (Mytheme), geschichtliche Entwicklungen usw. „gemacht" wurde, demonstriert der frühe Einstein in zwei literarischen Texten. Er liefert schon 1913 in „G.F.R.G." (Gesellschaft für religiöse Gründungen) eine groteske Religionssatire – eine „Dreigroschenoper" des modernen Mythos, die bezeichnenderweise ohne den Begriff „Mythos" auskommt – diese erlangt durch Einsteins Ethnologisierung gegenüber dem religiösen Paradigma Eigenwert –, aber keineswegs die Lebenskraft der metaphysischen Bedürfnisse selbst in Frage stellt: „Die Religionen sind nicht am Absterben, lediglich ihre Aufsichtsräte." (W 1, 143) In diesem „Planspiel" – so Moritz Baßler in einem unveröffentlichten Vortrag 1992 in Bayreuth[1955] – wird gezeigt, wie die Wundersuche in Wunderproduktion umschlägt, indem sich das kapitalistische System des Diskurses bemächtigt.

Das Thema der Mythenproduktion verfolgt Einstein bis in die zwanziger Jahre und darüber hinaus (vgl. W 3, 541), ein Umschlag zu einem totalistischen Ideologieverdacht – wie bei Nietzsche – läßt sich jedoch vor der „Fabrikation der Fiktionen" nicht feststellen. Zwar meint er 1918 – nach eigener Datierung schon drei Jahre früher –, „daß wir [ideologisch] beim Bankrott angekommen sind" (W 1, 490); diese Einsicht hindert indessen nicht den Fortbestand der metaphysischen Kategorien – eben des Mythos oder des Gesetzes – in seinem Diskurs. Einsteins „Schlimme Botschaft" wirkt in dieser Hinsicht mitnichten subversiv; desillusionierend allenfalls, was Produktion und Rezeption des Mythos – hier des Gekreuzigten (vgl. W 1, 204) – betrifft. Auf den von Heinrich Hubert Houben umfassend dokumentierten Gotteslästerungsprozeß[1956], den die Veröffentlichung des Dramas für Einstein 1922 nach sich zog, brauche ich hier nicht im Detail einzugehen, zumal einschlägige Studien vorliegen[1957]. Es genügt die Feststellung, daß es sich in der Tat in Einsteins Drama um „Menschenlästerung", nicht um „Gotteslästerung"[1958] gehandelt hat, daß in der Jesus-Figur selbst von zeitgenössischen Theologen ein „religiöses Symbol für das Prinzip der Unbedingtheit"[1959] erkannt wurde – derart, daß die „Bremer Arbeiter-Zeitung" am 25. Juli 1921 so trocken wie polemisch feststellte, die „alten christlichen Märchen" aufzutischen, erscheine ihr als „unnütze Geschmacksverwirrung"[1960]. Einstein selber weist in seinem Schlußwort vor Gericht darauf hin, daß er den politisch agitierenden und argumentierenden Barnabas – der beim Staatsanwalt Anstoß erregt hatte – als „oberflächlichen Demagogen"[1961] auftreten lasse. Sein Stück sei „ethisch rein" (ebd.). Obwohl die Erzählung „G.F.R.G." alles andere als harmlose Mythenhumoreske ist, die das Aggressionsobjekt eben doch nur

---

[1955] Vgl. Baßlers Magisterarbeit: Messias neuer Realität; zu Baßlers Dissertation, die diese fortführt, vgl. ders.: Die Entdeckung der Textur.

[1956] Vgl. Houben: Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart, Bd. 1, S. 137ff.

[1957] Vgl. Braun: Carl Einsteins „Schlimme Botschaft" und ihre Leser u. Koebner: Carl Einstein: „Schlimme Botschaft".

[1958] Vgl. Mendelssohn-Bartholdy, zit. in: Houben: Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart, Bd. 1, S. 152.

[1959] Tillich, zit. ebd., S. 161.

[1960] Zit. ebd., S. 139.

[1961] Einstein, zit. ebd., S. 164.

in die kapitalistische comédie humaine einbezieht oder – mit Jean Paul zu sprechen – in die „humoristische Totalität“[1962] schlechthin, besitzt die „Schlimme Botschaft“ zweifellos kritischere Dimensionen. Es wird nicht nur z.B. über Kapitalanlagen in der katholischen Kirche (W 1, 139), eine „Gesellschaft für Industriemystik“ (W 1, 153), ein „Deportationsbüro für Rebellen“ (W 1, 157) oder ein „Theater für Wollust und Askese“ (W 1, 161) ironisiert und spekuliert, sondern die Genese der Institution „Kirche“, deren Gründungslegende selbst wird nachgezeichnet; der Mythos der Kirche wird semiotisch hinterfragt: „Die Kirche bedarf des Zeichens“ (W 2, 176) – und d.h. des Mythos: als Superzeichen. Dessen Rahmenfunktion wird aber nicht gesprengt bzw. der Diskurs wandelt sich nicht – noch nicht. Die Kritik bleibt institutionsimmanent, auch wenn der Mythos als produziert, ja als – am Kreuz – inszeniert vorgeführt wird (s. W 2, 183ff.). Paulus benützt Judas, um Jesus in den Tod zu treiben: „*Paulus*: Es gibt zwei Wege: Leben und Menschsein; Sterben und göttlich werden. Unser Glaube bedarf der Vergottung.“ (W 2, 152; vgl. 171) Im Grunde vertritt der potentielle Gegenspieler Judas jedoch dieselbe Meinung; dieser spricht zu Jesus:

> *Judas*: Ein lebendiger Dämon ängstet und bedroht. Solange du lebst ist deine Lehre bestimmt und verpflichtet. Solange du lebst sind sie Jünger eines lebenden Menschen. Und sie alle wollen, wie die Mithrasspieler, Jünger eines Toten, eines Gottes sein. Der Tote ist geheimnisvoller als der Lebende; an einem Toten kann jedes ausgelegt und erklärt werden. Nur wenn Du tot bist, steht deine Lehre. (W 2, 149)

Lediglich obsiegt Paulus in der Konkurrenz der Mythenmacher (vgl. W 2, 175), und er beabsichtigt auch, den von ihm geschaffenen Mythos – den Gott „Jesus“ – in der Diskurskonkurrenz mit anderen Religionen kombattiv zu gebrauchen:

> *Paulus*: Könnte ich die Götter der Griechen, Astarte, Serapis und Mithras mit anderem schlagen als einem neuen Gott. [...] Das Göttliche ist äußerste Machtform. Schwache, zarte Dinge wie das geschmähte schwierige Wort der Liebe, die Predigt von der Armut bedürfen äußerster Machtform: der Göttlichkeit. (W 2, 151)

Im Zuge des Diskurswandels, den ich „Ethnologisierung“ genannt habe, rückt „Mythos“ jedoch aus dem religösen Diskurs des Okzidents heraus – ich brauche den Vorgang nicht wieder zu erläutern. Einstein verliert aber zunächst – fatalerweise – jedes kritische Interesse an der „Mythenfabrikation“ bis 1933, ja er wird selber zum Mythenmacher:

> man ist centre in einem splendiden centre, man macht das wetter mit, allmälig begreift man die regenmacher, man ist mälig in seiner nummer konkurrenzloser star geworden und man s’emmerde. man hat seine freunde unter den größten, man wird interviewt und fotografiert und ich spüre, wenn ich den schwindel noch paar jahre mitmache, wird man eine art Caruso in seiner spezialität (DLA),

schreibt Einstein wohl 1932 an Ewald Wasmuth. Gleichwohl hatte er die Moderne „gemacht“ – wie er es in „BEB II“ (M. 37) in einer grobianischen Selbstkritik ausführt –, um durch sie die mythisch entleerte „Welt“ zu füllen: „Kunst bedeutet nur etwas, soweit in ihr ein Weltbild, ein Mythus mitbestimmt und miterzeugt wird.“ (W 3, 249)

Schon in der „Schlimmen Botschaft“ (1921) treten Figuren auf, „Odinsmannen“ genannt, die genau die Sprache sprechen, vor der Einstein dann aus seiner eigenen surrealistischen Mythomanie aufschreckt:

[1962] Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, in: Werke, Bd. 5, S. 125; vgl. Plessner: Lachen und Weinen, S. 111; Ritter: Über das Lachen, S. 63.

Philosoph: Widerlich, die geil erregten Leute. Was wird denn viel geschehen? Ein übler Lehrer, schwacher Konkurrent, der seinen Gedanken unterlag, wird getötet. Schmerz? Er ist nur subjektiv. Das reine Denken bleibt in seiner Wirklichkeit beschlossen und kann keine Wirkungen verursachen.

Odinsmanne: Selbstverständlich muß ein Jude [Jesus] gekreuzigt werden. Die Aufdringlichkeit ekelt. Alles um sich wichtig zu tun. Man müßte die Kerls in einem Flur an die Wand stellen.

Zweiter Odinsmanne: Es ist doch zweckmäßiger, die Schweine mit Innehaltung gesetzlicher Formen zu töten.

Erster Odinsmanne: Ach was, die Gerichte schützen uns sowieso. (*Er begrüßt herzlich den Prätor.*)

Prätor: Es war eine langwierige Verhandlung. Na, die Presse hat ja weiter nicht gestört. Übrigens, die paar Phrasen sind eher nützlich, so'n paar Liberale.

Odinsmanne : Trotzdem, auch die Kerls gehören schärfer angefaßt.

Prätor (freundlich lächelnd): Geduld, das kommt später; erst die einen, dann sehen wir weiter.

Geschrei: Er [Jesus] kommt!
Endlich!
Gott sei Dank!
Schlagt den Juden tot!

(Paar Schüsse, Legionäre ziehen mit Fahnen auf.) (W 2, 175f.)

Indem er sich als Ethnologe mit afrikanischer bzw. „vergleichender Mythologie" (W 3, 73), ja schließlich mit dem Mythos des „weißen Mannes" selbst beschäftigt, hofft Einstein – einerseits – sich menschlich aus dem mythischen Prozeß heraushalten zu können, den er – andererseits – als Kunstkritiker propagiert. Das Diskurssubjekt vermochte sich jedoch gerade in der epochalen Metamorphose der zwanziger und dreißiger Jahre nicht von seinem Objekt zu lösen, noch beschied sich eben dieses mit der eben genannten Rolle. Daß sich der Afrikaner von seiner Verdinglichung als Forschungsobjekt emanzipieren könne, selbst um den Preis der Zerstörung der mittlerweile als Kunst hochgeschätzten traditionellen Idole, hat Einstein immerhin imaginiert: „Der Ästhet sammelt Negerplastiken oder Chinabronzen, während der Afrikaner oder Chinese seine Überlieferung zerbricht, die ihn in überalterte soziale Zustände und Mythen zurückzwänge." (W 3, 209f.; vgl. W 2, 18) Wie in Kubins „Die andere Seite"[1963] wird in „BEB II" als Anführer der Revolte „ein Neger" (B II, 2) dargestellt – mit zynischer Anerkennung: „Bumbo schießt mit." (B II, 13)

Die politische Satire Einsteins mit all ihren radikalen Forderungen (vgl. W 2, 20) tritt im Laufe der zwanziger Jahre zurück, um sich erst wieder in der „Fabrikation der Fiktionen" und in „BEB II" – autodestruktiv – zu entladen. Zwar enthält sich Einstein in der „Kunst des 20. Jahrhunderts" und in anderen Schriften keineswegs der Kritik, sie bleibt aber im Rahmen des Ästhetik-Diskurses. Indem sich aber die Ethnologisierung des Einsteinschen Idiolekts in die Heraufkunft der romantischen Neoprimitive ergießt, überwiegt die affirmative Tendenz über die kritische. Einstein kollektiviert sich einerseits, andererseits „ergibt" er sich wieder der Metaphysik[1964] – faustische „Regression ins Magische" (FF, 67). In dem Paul Klee gewidmeten Kapitel der „Kunst des 20. Jahrhunderts" von 1926 schreibt er noch: „Mythe und Welt mögen sich heute kaum verbinden, sondern in ironischem Kampf spotten sie einander, weil wir noch nicht ihre Einheit zu finden vermögen." (K 1, 143) Diese Situation hat sich bis 1932 vollständig gewandelt, was am deutlichsten in dem von Einstein mit ausgearbeiteten oder zumindest durch seine Unterschrift gebilligten „Transition"-Manifest „Poetry is vertical"[1965] zum

1963 Vgl. Heißerer: Bebuquin trifft Dr. Lerne, wo die Kubin-Rezeption Einsteins nachgewiesen wird.

1964 Vgl. Goethe: Faust, in: Münchner Ausgabe, Bd. 3.1, S. 521

1965 Poetry is vertical, in: transition, Nr. 21 (1932), S. 148-149 (abgedr. in: Jolas: Critical Writings, 1924-1951, hg. v. Kiefer u. Rumold, S. 266f.), wohl von Jolas verfaßt, aber zusammen mit Hans Arp, Samuel Beckett,

Ausdruck kommt. Dessen letzter Paragraph lautet: „The synthesis of a true collectivism is made possible by a community of spirits who aim at the construction of a new mythological reality.“ (W 3, 542) Die Verbindung von Einsteins Zeitschriftenprojekt „Documents“ und Eugene Jolas’ „Transition“ hat Dougald McMillan detailiert aufgezeigt, ebenso den internationalen Einfluß, den Einstein besaß[1966]. Ich halte an dieser Stelle lediglich Einsteins Interesse an der „Entwicklung der Metaphysik im kollektivistischen Zeitalter“ (DLA) fest, wie er am 20. April 1930 an Wasmuth schreibt. Der Weg zum Kollektivismus führt bei Einstein vom Judentum über den Neokatholizismus zur Ethnologie; es handelt sich nicht um ein originär politisches Denken.

Wenn man einen idealtypischen Zusammenhang konstruieren will, muß man annehmen, daß Einstein in den frühen zwanziger Jahren Emile Durkheims „Les formes élémentaires de la vie religieuse“ gelesen oder verarbeitet oder verstanden hat, die natürlich längst erschienen waren. Als „conclusion générale“ seines weitverbreiteten Buches[1967] gibt Durkheim an:

> [...] la religion est une chose éminemment sociale. Les représentations religieuses sont des représentations collectives qui expriment des réalités collectives; les rites sont des manières d’agir qui ne prennent naissance qu’au sein des groupes assemblés et qui sont destinés à susciter, à entretenir ou à refaire certains états mentaux de ces groupes.[1968]

Im selben Maße wie der Begriff des Kollektiven bei Durkheim und für Einstein aus dem der Religion herauswächst, entsakralisiert sich diese letztere. René König beklagt diesen Vorgang als „Ausklammerung des christlichen Standpunkts bei der Definition des religiösen Phänomens“[1969]. Dieser Diskurswandel ist in den epochalen Prozeß der Primitivierung einzuordnen. Dabei ist eine zweite – gleichsam chiastische – Transformation zu beobachten: Nachdem aus soziologischer bzw. ethnologischer Sicht die Kirche als Domestifikationsinstanz des Mythos ihr Monopol eingebüßt hat, greift dieser verstärkt in die gesamtgesellschaftliche Wirklichkeit über – bekannte Folge: die Vergötzung des Staates im Dritten Reich.[1970] Dieses Übergreifen vollzieht sich als geschichtliche Regression – ins Mythische oder Primitive, wie Einstein mehrfach betont (s. W 3, 208, 257; EÄ, 73). „Regression“ wird aber wohlgemerkt erst in der „Fabrikation der Fiktionen“ pejorativ konnotiert, lexikalisch erkennbar vor allem an der Identifizierung von „mythisch“ und „magisch“ (vgl. FF, 67, 245). Noch in den ersten dreißiger Jahren hatte Einstein Mythos und Magie bzw. Mythos und Fiktion auseinanderzuhalten versucht: „Vision und Mythe [sind] nicht Fiktionen, sondern frühe Phase und Beginn des Wirklichen [...].“ (W 3, 152; vgl. 160) Insbesondere an der Frühantike preist Einstein, daß „man das Mythische als stärkste Wirklichkeit und Voraussetzung allen Seins verehrte“ (W 1, 195). Bei seiner Wertschätzung verfängt er sich jedoch in einem unauflöslichen Widerspruch, nämlich einerseits die emanzipatorische Leistung des Mythos zu behaupten, andererseits aber die gewonnene Freiheit wieder in der Halluzination aufgehen zu lassen: Hinter jeder mythischen inventio, dem mythischen Diskurs überhaupt schlagen die „Fluten“ des Chaos zusammen. Einsteins Mythos besitzt die funktionalen Merkmale von Derridas différance: „Aller Mythus bezeichnet die Differenz zwischen den Menschen und dem auferlegten Sein, und – höhnende Ironie –, daß alle menschliche Freiheit nur im zwanghaften Absturz der Gesichte verbürgt ist.“ (W 3, 159) Im Zeitalter des Liberalismus und

---

Carl Einstein, Thomas McGreevy, Theo Rutra, James J. Sweeney und Ronald Symond unterzeichnet. Vgl. jetzt Kiefer: Dialoge – Carl Einstein und Eugene Jolas im Paris der frühen 30er Jahre, S. 166f.

[1966] Vgl. McMillan: Transition, S. 53f. u.ö.

[1967] Vgl. Pickering: Durkheims Sociology of Religion, S. 82.

[1968] Durkheim: Les formes élémentaires de la vie religieuse, S. 13.

[1969] König: Emile Durkheim zur Diskussion, S. 243

[1970] Vgl. Cassirer: The Myth of the State.

Positivismus wurde einerseits der Gegensatz von Ratio und Mythos verschärft, andererseits geriet – wie Einstein schreibt – das „mechanische Weltbild [selbst] zu einem Ersatz von Schicksal, das von den meisten glaubensmäßig hingenommen wird“ (W 3, 195). Es entsteht – so wieder Einstein – ein „vernünftiger Mythos“ (ebd.). Einstein verrät an dieser Stelle nicht, warum er das unablässige Bemühen des Wissenschaftlers, „die Kongruenz von Erkenntnis und Gegenstand zu erweisen“ (W 3, 319), zur „lächerlichen Anstrengung“ (ebd.) degradiert. Hatte er 1909 noch Ding und Wort unter Berufung auf den Physiker Mach als „verschiedene Bezeichnungen *eines* elementaren Erlebnisses“ (W 1, 23; Hervorh. Kf) zusammengebracht, so zerbricht ihm dieses ohnehin labile Verhältnis im Zuge der Semiotisierung seines Diskurses erst recht. Es ist somit kein Zufall, daß er gerade in „Documents“ folgenden Aphorismus notiert:

> La notion de la nature est devenue la somme de constructions tellement spéciales qu'elle a presque cessé d'avoir une importance humaine. Elle est tellement imprégnée de calculs et de constructions qu'elle n'est plus qu'une hallucination intellectuelle, n'enfermant plus de réalité directe: un monde de signes rationnels à peu près arbitraires. (W 3, 474)

Dieser Gedanke, der in der „Fabrikation der Fiktionen“ fortgeführt und intensiviert wird (vgl. FF, 15, 27f. u.ö.), basiert auf demselben Konzept einer Arbitrarität des Zeichens wie der Mythos auch: „Schon der Mythus war Ausdruck dieser Differenz des Menschen und seiner Umwelt [...].“ (W 3, 319) Horkheimer und Adorno sagen es später nicht sehr viel anders.[1971] Der Mythus als Superzeichen repräsentiert bei all seiner Konkretion (HdK, 40) die theoretisch nicht hintergehbare Differenz von Mensch und Umwelt, Sein oder positiv Gegebenem (W 3, 159, 247, 319). Er ist nicht nur einfach „Element des Wirklichen“ (W 3, 160), sondern Quellgrund, Generator der Wirklichkeit – „die Dichtung wird zum Ursprung des Realen“ (ebd.). Diese Kreativität jeder Zeichenbildung gilt generell und schließt auch jedes wissenschaftliche Bemühen ein; dieses verschleiert nur seinen mythischen Ursprung durch Diskursdominanz: „Es gilt nun, Gedichten und Bildern wieder den Machtanspruch zu verleihen, das Wirkliche zu beeinflussen, und damit wird die Abspaltung [von Mensch und Umwelt] letzten Endes aufgehoben. „(W 3, 319) Ernst Cassirer hatte in seiner Abhandlung über den Mythos von 1924 eine ähnliche Ansicht vertreten, die lediglich durch den Begriff der „Objektivität“ verunklart wird – heute würde man eher den „materiellen“ Aspekt des Signifikanten[1972] betonen: „Aller Anfang des Mythos, insbesondere alle magische Weltauffassung, ist von diesem Glauben an die objektive Wesenheit und an die objektive Kraft des Zeichens durchdrungen.“[1973]

Es ist nicht nachweisbar, inwiefern Einstein Cassirer rezipiert hat;[1974] wichtig ist, daß es beiden nicht um eine Inhaltsanalyse des Mythos oder der Mythen geht, sondern sie fassen beide den Mythos funktional[1975]. So liegen auf einer Ebene: (a) Wissenschaft, rationale Erkenntnis und sigmatische Motivation des Zeichens[1976] und (b) Mythos, Halluzination und Arbitrarität des Zeichens:

> Kunst und Wissenschaft beschreiten verschiedene Wege. In der ersteren verstärkt man den halluzinativen Ursprung, also das unmittelbar Reale, das der Wissenschaftler zur Hypothese degradiert. Dieser versucht eben immer mehr durch Beschreibung das Erkennen zur Nachahmung zu reduzieren und die seelische

[1971] Vgl. Horkheimer u. Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 5 u.ö.

[1972] Vgl. Greimas u. Courtés: Sémiotique, Bd. 1, S. 351.

[1973] Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 2, S. 31.

[1974] Wie sich Einstein in einem Brief an Fritz Saxl vom 7. Februar 1929 erinnert, hat er schon bei Cassirer in Berlin Vorlesungen gehört; zit. in: Joyce: Carl Einstein in „Documents“ and his collaboration with Georges Bataille, S. 233

[1975] Vgl. ebd., S. 281ff.

[1976] Vgl. Klaus: Semiotik und Erkenntnistheorie, S. 57 u. 72.

> Spontaneität immer gewaltsamer zu verringern. Wissenschaft treibt eben noch in einem illusionistischen Naturalismus [...]. Der Wissenschaftler versucht hoffnungslos die Verifikation seiner Hypothesen, während man in der Kunst das Halluzinative verselbständigt und das Wirkliche als schlechthin Sinnloses akzeptiert. (EÄ, 87)

Auf die wechselseitige Bedingtheit von Arbitrarität und Semiotizität gründet nun gerade Claude Lévi-Strauss seine Mythos-Interpretation, indem er sich angesichts der inhaltlichen Kontingenz der Mythen – „Tout peut arriver dans un mythe [...]“[1977] – gegen soziologische oder auch psychoanalytische Erklärungsmodelle wendet. Dieser funktionale Ansatz macht auch verständlich, warum Einsteins Mythos-Begriff so verschwommen bleibt. Es geht Einstein ja in der Tat nicht um *einen* Mythos – sei es nun traditionell der Mythus eines Gottes oder seines futuristischen Substituts, des Übermenschen. Er versucht auch keine substantielle Deutung *des* Mythos. Gerade als die (surrealistische) Kunst dessen Funktion voll absorbiert hat, fallen ja Einstein zufolge „Mythos“ und „Metamorphose“ zusammen. Können Zeichen überhaupt anderes generieren als Mythos? Gewiß – Mythos ist im Moment des Wandels gegenwärtig. Wenn aber eine frühe, schwer zu datierende Notiz noch besagt hatte: „was sich ändert – gott weiß wie – ist gerade die vernunft – was aber fest und ewig ist – der mythos“ (Hth; CEA), so ist Mythos nun der unendliche, in sich sinnlose Diskurswandel. Hier greift Einstein wieder das Wahnsinns-Motiv des „Bebuquin“ auf, doch statt ein „Wunder“ zu suchen, rekurriert er jetzt auf das Zeichen:

> Sprache – die Unfaßbarkeit der frühen Welt, ihr mythisch transcendenter Charakter, die Betonung des Unsichtbaren, Niegesehenen zwangen zur Zeichensprache; das Zeichen signalisiert die Unbekanntheit. Die Primitiven erfaßten die Welt vor allem halluzinativ. Doch die Tendenz, zeichenhaft zu sprechen, war in der Sprache selber begründet. (FF, 236)

Wenn Einstein also davon spricht – und er tut es z. B. noch Anfang 1931 bei einem Gastvortrag in Berlin –, daß die „Tendenz zum Mythos“ wiedergekommen ist (W 3, 577), so argumentiert er synekdotisch: die grammatische Einzahl meint eigentlich Pluralität, und die kategoriale Substanz des Begriffes verbirgt dessen innere Dynamik bzw. die Prozessualität des Referens. Der bereits in „Georges Braque“ ansatzweise kulturhistorisch denkende Einstein analysiert die Gegenwart im Lichte einer „Wiederkehr animistischer Tendenzen“ (W 3, 273), und der Begriff „fluider Animismus“ (W 3, 281), den er zum Weltbild des Nomaden erklärt – gegenüber dem des tektonischen Siedlertyps (vgl. W 3, 278ff.) –, trifft recht gut den oben genannten Sachverhalt. Ich brauche hier nicht der Einsteinschen Typologie „wilden“ bzw. „zivilisierten“ Denkens im Detail nachzugehen. Das Prinzip der pensée sauvage kristallisiert im Begriff des Mana, wie es vor allem Marcel Mauss, Emile Durkheim oder in Deutschland auch Friedrich Rudolf Lehmann[1978] untersuchen, wie es aber erst Claude Lévi-Strauss und die postmoderne Philosophie richtig zu deuten wußten. Lévi-Strauss führt bekanntlich die Pluralität der Erscheinungsformen des Mana auf eine latente „fonction semantique“[1979], eine „valeur symbolique zéro“[1980] zurück:

> Nous croyons que les notions de type „mana“, aussi diverses qu’elles puissent être, et en les envisageant dans leur fonction la plus générale (qui [...] [nota bene] ne disparaît pas dans notre mentalité et dans notre forme de société) représentent précisément ce „signifiant flottant“ qui est la servitude de toute pensée finie (mais

---

[1977] Lévi-Strauss: Anthropologie structurale, S. 229; vgl. Barthes: Mythologies, S. 193.

[1978] Vgl. Mauss: Sociologie et anthropologie, S. 101ff.; Durkheim: Les formes élémentaires de la vie religieuse, S. 378 u.ö.; Lehmann: Mana. Der Begriff des „außerordentlich Wirkungsvollen“ bei Südseevölkern.

[1979] Lévi-Strauss: Introduction à l’œuvre de Marcel Mauss, S. XLIXf.

[1980] Ebd., S. L.

> aussi le gage de tout art, toute poésie, toute invention mythique et esthétique), bien que la connaissance scientifique soit capable sinon de l'étancher, au moins de le discipliner partiellement.[1981]

Die Prädominanz der Zeichenfunktion in allen kulturellen Bereichen bzw. allen Weltkulturen entprivilegiert die abendländische Vernunft und Wissenschaft und reiht sie in die Menge der Mythen ein, die sie überwunden zu haben glaubte –, wie sich auch Horkheimer und Adorno die „Dialektik der Aufklärung" dachten. Die Remythisierung bzw. Refiktionalisierung der Rationalität bestreitet dieser keineswegs zu leisten, was sie leistet; nur gestattet sich der „Ethnologe des Weißen" Einstein, die „mythologie blanche" genetisch und funktional zu hinterfragen und zu bewerten. Den globalen Rahmen der in Frage stehenden Leistung kann man mit Jacques Derrida angeben, der einen zeichentheoretischen Dialog in Anatole Frances „Jardin d'Epicure" zum Anlaß einer Untersuchung der Rolle der Metapher in der Philosophie nimmt. Ich zitiere zunächst das Schlußwort des einen Dialogpartners, der wohl nicht zufällig den Namen „Polyphile" trägt:

> [...] toute expression d'une idée abstraite ne saurait être qu'une allégorie. Par un sort bizarre, ces métaphysiciens, qui croient échapper au monde des apparences, sont contraints de vivre perpétuellement dans l'allégorie. Poètes tristes, ils décolorent les fables antiques, et ils ne sont que des assembleurs de fables. Ils font de la mythologie blanche.[1982]

In einem ersten Schritt kommentiert Derrida – seine weiteren Ausführungen führen von unserem Thema ab:

> La métaphysique – mythologie blanche que rassemble et réfléchit la culture de l'Occident: l'homme blanc prend sa propre mythologie, l'indo-européenne, son *logos*, c'est-à-dire le *mythos* de son idiome, pour la forme universelle de ce qu'il doit vouloir encore appeler la Raison.[1983]

Die Übergeneralisierung des abendländischen Logos wird auch von Einstein auf die Ebene elementarer Zeichenprozesse zurückgenommen. Deren Rationalisierung – qua „Verbegrifflichung" (EÄ, 70) – wird als Minderung der „Übergewalt der Erfahrungen" (ebd.) verstanden, wie sie ihm (Einstein) offenbar noch die primitiven Mythen in ihrer Vielgestaltigkeit, Konkretion und Bizarrerie verkörperten.

> Geister, Götter und kosmische Gewalten degenerieren zu Ideen oder Elementen und mythische Prozesse verschatten zur rational metaphysischen Operation. [...]
> Vermittels der Begriffe entanimisiert man die vorher gleichberechtigten oder beherrschenden Kräfte, man zertrennt das komplex-Wirkliche in eine innere und äußere Realität, in subjektiven und objektiven Bezirk. (EÄ, 71)

Warum dies Einstein als „Fälschung" (EÄ, 84), ja als „Grundfälschung aller Philosophie" (EÄ, 71) wertet, erfährt man nicht – man kann es nur mit Derrida weiterdenken. Man fragt sich auch, wieso Einstein auf dem Subjekt/Objekt-Schema weiter insistiert, obwohl es doch bereits durch Ernst Machs Funktionalismus außer Kraft gesetzt worden war oder in den neuen führenden Disziplinen der Physik, der Relativitäts- und Quantentheorie, gar keine Rolle mehr spielte. Einstein weiß doch:

> Mit der Quantentheorie wurde die geleimte Weltkontinuität zerrissen und die einheitliche Kausalität, das Herz aller alten Wissenschaft, wird endlich gründlich bezweifelt. Das bewußte Ich gilt nun als Fassade, die im spontanen Akt versinkt. (W 3, 249)

[1981] Ebd., S. XLIX.

[1982] France: Le jardin d'Epicure, in: Œuvres complètes, Bd. 9, S. 525.

[1983] Derrida: La Mythologie blanche, S. 4; vgl. FF, 233

Zur Relativitätstheorie seines Namensvetters Albert hat sich Carl Einstein eher verdeckt geäußert[1984], indem er nämlich seine Kubismustheorie in die Diskussion der nicht-euklidischen Geometrie einbezog. Ein schwer zu entziffernder und auch – relativ – zusammenhangsloser Entwurf eines Bebuquin-Monologs handelt vom Relativen, in einem Manuskript, in dem auch von „Bebuquin" als dem „Totenbuch des Ich" (B II, 17) die Rede ist. Eine Notiz hierzu lautet: „Man denkt – eine Funktion – und kontrolliert die Funktion, indem man ihr starre Sprachbilder unterlegt." (ebd.) Darum geht es ihm also, um eine bewußtseinsgeschichtlich adäquate Poetik, die die konventionelle Grammatik hinter sich läßt. Eine Analogie zur bildgemäßen Darstellung der neuen Sicht des Gegenstandes ist im sprachlichen bzw. poetologischen Bereich jedoch nicht eben leicht zu ergründen. In der „Kunst des 20. Jahrhunderts" hatte Einstein 1931 eine Verbindung von physikalischen Prinzipien geschaffen – der Begriff „Mythus" taucht wohlgemerkt erst in der dritten Auflage auf:

> Das Sehen ist [im Kubismus] aktiviert zugunsten des Sehenden, indem man den Gegenstand zum Symptom des Sehens dynamisiert. Es beginnt eine Isolierung des Subjektiven und dieses wird als funktional empfunden und stärker gewertet als die überkommenen Objekte. [...] Der Gegenstand ist nun letztes peripheres Erlebnis und gilt nur innerhalb des Prozesses der subjektiven Schöpfung. Man schafft Gestalten, die gemäß den seelischen Vorgängen gebaut sind, und dank dieser Tatsache begreifen wir sie. Aus solcher Freiheit des Einbildens und Bildens wachsen mählich mythische Figuren, und was wäre wirklicher als Mythus und Imagination, die aus seelisch unmittelbaren Bezirken drängen als die Objekte. (K 3, 65f. ; vgl. K 2, 62)

Nun wäre es in der Tat wenig sinnvoll, wie Einstein schreibt, bereits vorhandene Mythen nachzuahmen. Auch besitzt die Mythologie insbesondere der primitiven Kulturen Vorbildcharakter nur in der Pluralität ihrer Produktion selbst, und zwar einer Pluralität, die nicht die sprachliche Performanz im allgemeinen, sondern allein die Fabel betrifft. Claude Lévi-Strauss hat das richtig erkannt:

> [...] la place du mythe, sur l'échelle des modes d'expressions linguistique, est à l'opposé de la poésie, quoi qu'on ait pu dire pour les rapprocher. [...] La substance du mythique ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration [...], mais dans l'histoire qui y est racontée.[1985]

Somit treten für Einstein der mythische bzw. literarische und der wissenschaftliche bzw. philosophische Diskurs als Gattungen in Opposition, in ihrer Konkurrenz konstituieren sie jedoch den „Wirklichkeitspluralismus" (W 3, 212) der – im Sinne Einsteins – liberalen Epoche, und eben dieser Pluralismus ist Kennzeichen des Mythos bzw. seiner Wiederkehr – so jedenfalls in Einsteinscher Sicht um 1930. Als Beispiel des neuen Typs mythologischer Literatur dürfte Einstein wohl sein eigenes im Entstehen begriffenes Werk „BEB II" gesehen haben, aus dessen Fundus er immerhin 1930 ein Fragment „Schweißfuß klagt gegen Pfurz in trüber Nacht"[1986] veröffentlichen konnte, und zwar – ich hatte es schon erwähnt – in einem linksengagierten Blatt: „Front"[1987]. Vermutlich schätzt er seiner Mythophilie wegen auch – vor allem in der Phase seiner Mitarbeit an „transition"[1988] – James Joyces „Ulysses" und dessen „work in progress", das in Fortsetzungen in „transition" erscheint. Auch an Aragons „Paysan de Paris" wäre im übrigen zu denken, in dessen „Préface à une mythologie moderne"

[1984] Auf meine frühere Untersuchung „Einstein & Einstein" blicke ich mit reichlicher Skepsis zurück.

[1985] Lévi-Strauss: Anthropologie structurale, S. 232.

[1986] Vgl. Kiefer: „BEB II" – Ein Phantombild, S. 51.

[1987] Hinsichtlich der interessanten Publikationsgeschichte, insbesondere der mit einem Pseudonym arbeitenden Herausgeberin der Zeitschrift vgl. Kröger: Carl Einstein und die Zeitschrift „Front" (1930/31).

[1988] Vgl. McMillan: Transition, S. 179ff.

es heißt: Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence. Une mythologie se noue et se dénoue."[1989]

Im oben skizzierten Mythos-Begriff liegt im Kern noch ungeschieden, was Einstein einerseits mit marxistischen, andererseits mit neokonservativen, ja faschistischen Strömungen verband. Laut Gottfried Benn integriert der heutige Phänotyp „die Ambivalenz, die Verschmelzung eines jeglichen mit seinen Gegenbegriffen"[1990]. Diese Ambivalenz – deren Theorie Desiderat ist – fasse ich als Diskursmischung. Eine solche wird aufgehoben durch Hierarchisierung oder aber Diskurswandel, oder sie wird „vernichtet" durch den Zugriff einer Macht[1991]; denkbar auch, daß sich eine Ambivalenz mit der Zeit in eine Aporie oder einen Widerspruch wandelt – je nach dem evoluierenden Integrationsverhältnis von Diskurs und Umwelt bzw. Wissensrahmen. Aus dieser Perspektive läßt sich kritisch aufzeigen, daß und wie Heide Oehm als Beleg ihrer Materialismus-These eine Passage der „Fabrikation der Fiktionen" vereindeutigt, eine Passage, in der Einstein, offensichtlich angeregt durch die Lektüre des Marxschen „Kapitals", „Warenmetamorphose" und „Geldumlauf" – „Verwandlung der Ware in Geld und Rückverwandlung aus Geld in Ware"[1992] – mit der Metaphorik der modernen Dichtung vergleicht, insbesondere hier mit dem Phänomen der Substitution bzw. der kategorialen Vertauschung[1993]. Einstein kreuzt den ökonomischen Diskurs, der bereits einige ethnologische Termini integriert hatte – Metamorphose, Fetisch usw.–, erneut mit ethnologischer Begrifflichkeit – z.B. „Mana" und „Partizipation"[1994] –, ohne jedoch die Doppelcodierung seiner Darstellung hierarchisch zu ordnen. Gerade die verbliebene Ambivalenz falsifiziert jedoch Oehms Behauptung, in der „frappierenden Identität" des Marxschen und des Einsteinschen Idiolekts liege für diesen (Einstein) der „Anstoß zu seiner materialistischen Re-interpretation der subjektivistischen Kunst"[1995]. Einstein hatte geschrieben:

> Die verschiedenen Zustände und Dinge schlüpfen [bei der Metapher] ineinander über und werden gleichmäßig gewertet. Ein Zeichen kann das andere beliebig ersetzen. So wanderte das Mana gelassen von Menschen in Dinge, von Tieren in Steine.
> Eine ähnliche Neutralisierung der konkreten Dinge oder Personen vollzieht der Kapitalist. Er entgestaltet Menschen und Objekte kraft des abstrakten Geldes, das sein Mana ist. Dichter und Kapitalist sind Dynamiker und suchen ein Maximum an Beweglichkeit. Dem Poeten scheint das Gedicht geglückt, wenn seine schmale Sensation – ferner Abglanz einer Tatsache – hundert Zeichen durcheilt. Der Spekulant wünscht, daß sein Geld möglichst häufig die Placierung wechsele. Beide Typen sind metamorphotisch besessen. Geld wie Metapher verwandeln sich mimisch und lösen die konkreten Tatbestände auf. Das Motiv soll im Gedicht die Folge der Partizipationen durcheilen, so [wie] das Geld in eine Folge von Waren unabläßig vertauscht wird. (FF, 311f.)

Ein marxistisches Theorem wird hier ethnologisch verarbeitet, nicht der Diskurs materialisiert. Mit Lucien Goldmann könnte man allenfalls von einer Homologie zwischen ökonomischen und mentalen bzw. literarischen Strukturen sprechen[1996]. Die „Fabrikation der Fiktionen" tendiert in der Tat – und zwar in ihren beiden ersten Kapiteln vor allem – zu einem „genetischen Strukturalismus"

[1989] Aragon: le paysan de Paris, S. 15.

[1990] Benn: Roman des Phänotyp, in: Gesammelte Werke, Bd. 5, S. 1328. Aragon schreibt im „Paysan de Paris" (S. 11): „L'erreur s'accompagne de certitude. L'erreur s'impose par évidence."

[1991] Vgl. Berger u. Luckmann: The Social Construction of Reality, S. 132 u.ö.

[1992] Marx: Das Kapital, Bd. 1, S. 81.

[1993] Vgl. Plett: Einführung in die rhetorische Textanalyse, S. 80ff.

[1994] Lévy-Bruhl: Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures, S. 68ff.

[1995] Oehm: Carl Einsteins Kulturtheorie, S. 178

[1996] Vgl. Goldmann: La méthode structuraliste génétique u. ders.: La sociologie de la littérature: statut et problèmes de méthode, S. 57

Goldmannscher Ausrichtung. Einstein schreibt z.B.: „Dieser [Subjektivismus des Surrealismus] entsprach der privat-kapitalistischen Anarchie.“ (FF, 35; vgl. 98) Ebenso sieht Einstein einen Zusammenhang „zwischen dem überentwickelten Kapitalismus und der Entwertung des konkreten Objekts“ (FF, 81), die in den jüngeren Kunstwerken zu beobachten sei. Das „Machwerk Spenglers“ biete ein Beispiel, „wie die Intellektuellen den Individualhunger und das Selbstbewußtsein der herrschenden Minorität schmeichelnd verfestigen“ (FF, 93). Die Originalitätssucht der Modernen dagegen gehöre „in die seelischen Komplexe der Parvenus“ (FF, 36). Einsteins soziologische Beobachtungen durchbrechen allerdings nur punktuell und postulativ den Rahmen seiner metamorphotischen Kulturkonzeption. Zwar heißt es in „Georges Braque“:

> Der Marxismus ist dem liberalen Pluralismus entgegengesetzt, insofern er sein Wirkliches eindeutig bestimmt und auferlegt; damit ist die Phase der idealistischen Deutung oder subjektiven Sinngebung, also der tausend geistigen Stilisierungen beendet. Nun sollen gesellschaftliche Ordnung und kollektive Politik einziges Schicksal sein [...]. (W 3, 212)

Offenbar interpretiert Einstein aber zu diesem Zeitpunkt den Übergang vom kritisierten status quo zu einem utopisch – vage – konzipierten mythologischen Zeitalter (vgl. W 3, 213), denn er betont: „[...] hierin trennen wir uns prinzipiell von den Marxisten und unterscheiden uns von diesen dadurch, daß wir den neuen Mythen stärkste Realität zumessen; denn alle künftige Realität beginnt und erwacht als Mythus.“ (ebd.) In der „Fabrikation der Fiktionen“ postuliert er wohl nur wenige Jahre später, aber mit verstärkter Radikalität:

> Ein neuer geistiger Stil ist nur nach einer Revolution möglich, die abgeänderte sociale Tatsachen schafft und andere menschlichen Typen hervorbrachte. Die Intellektuellen müssen wieder den Sinn für nützliche Mitarbeit gewinnen und die Utopie der ästhetisch vollkommenen, doch zwecklosen Handlung aufgeben. (FF, 326f.)

Allerdings gilt diese Aussage – der erste Teil des Zitats vor allem – gerade für Einstein selber, denn die „Fabrikation der Fiktionen“ bietet nicht den geringsten Vorschein der postulierten „aktiven Geistigkeit“ (FF, 327) im Sinne marxistischer Parteilichkeit. In ihren immer wieder beobachteten, ja monierten „fast zwanghaft anmutenden Wiederholungen“[1997], ihrer sprunghaften, monomanischen Rhetorik entspricht sie der halluzinativen écriture der surrealistischen Phase, wie sie in „Georges Braque“ oder auch in den Entwürfen zu „BEB II“ zu finden ist, wie sie überhaupt zum Grundton Einsteinscher Stilistik gehört. Gottfried Benn hat einmal angelegentlich einer Filminterpretation – eines „Negerfilms“ – konstatiert: „Primitiv ist offenbar die Nähe von Rausch und einem nahen Übergang in ein kollektiv gesteigertes Existenzgefühl“[1998]. Im Lichte dieses Zitats wird die Gefährdung deutlich, die Einsteins Kollektivismus-Appellen der frühen dreißiger Jahre anhaftet. Gewiß hat er mit völkischer Mythologie inhaltlich nichts zu schaffen, wie sie etwa in Alfred Rosenbergs „Mythus des 20. Jahrhunderts“ ausgebreitet wird:

> [Eine] innere Stimme fordert heute [heißt es hier 1930], daß der Mythus des Blutes und der Mythus der Seele, Rasse und Ich, Volk und Persönlichkeit, Blut und Ehre, allein, ganz allein und kompromißlos das ganze Leben durchziehen, tragen und bestimmen muß. Er fordert für das deutsche Volk, daß die zwei

[1997] Penkert: Explikation – Edition – Interpretation, Nachwort zu: Einstein: Die Fabrikation der Fiktionen, S. 334.

[1998] Benn: Provoziertes Leben, in: Gesammelte Werke, Bd. 3, S. 894.

> Millionen toter Helden [des Ersten Weltkriegs] nicht umsonst gefallen sind, er fordert eine Weltrevolution und duldet keine anderen Höchstwerte mehr neben sich.[1999]

Solchem Totalismus steht Einstein fern. Gleichwohl bleibt er dem *Prinzip* des Mythos verpflichtet, aus dessen Pluralität und Ästhetizität sich *auch* der nationalsozialistische Totalitarismus herausentwickeln konnte.[2000] Die „Ästhetisierung der politischen Lebens"[2001], die Ritualisierung des Alltags, die Verklärung kollektiven Zwangs, wie sie Walter Benjamin beobachtet hatte, läßt das „Dritte Reich" als Neoprimitive erscheinen. Damit endet das surrealistische Werk Einsteins in einer fatalen Aporie.

Gerhard Hoehn vergleicht die Situation um 1930 mit der um 1800 – wie es auch Einstein getan hatte: „Diese Modernen waren Romantiker." (FF, 147) Hoehn schreibt:

> Jéna revient véritablement sous Weimar dès lors que l'on admet que le romantisme peut avant tout se définir comme *crisologie*, c'est-à-dire comme réflexion approfondie, sans relâche, sur la crise qui inaugure la société moderne, et sur les crises qui la caractérisèrent par la suite.[2002]

Hoehn unterscheidet in der historischen Romantik zwei Krisenlösungsmodelle, die er „le modèle esthétique" und „le modèle organiciste" nennt und mit Novalis, Friedrich Schlegel und Schelling auf der einen Seite, mit Novalis (als Vorläufer), dem älteren Schlegel, Adam Müller, Jakob Grimm und Joseph Görres auf der anderen assoziiert. Im pamphletären-manifestären Goethe-Nachruf von 1932 und im Vertikalismus-Manifest vom selben Jahr, das Einstein bekanntlich mit-unterschreibt, vielleicht sogar mit-konzipiert hat, liegen beide Modelle fast ununterscheidbar nebeneinander:

> Our watch-words are hallucinative, primitive ideas, derationalisation and metamorphosis of man, of his spirits and his language. It is through the hallucinative, especially, that we will progress toward the collective forces. (W 3, 538),

So hatte es im erstgenannten Text gelautet, und im zweiten: „The synthesis of a true collectivism is made possible by a community of spirits who aim at the construction of a new mythological reality." (W 3, 542) Hoehn meint nun, daß sich die romantische Situation im Unterschied zur modernen als „ambitendanciel" erwiesen habe, während die Moderne „unitendanciel" war, d.h. die beiden Modelle schlössen sich wechselseitig aus[2003]. Ich meine dagegen, daß die ideologische Ambivalenz der Moderne erst durch die Ereignisgeschichte entschieden wurde – die sogenannte „Machtergreifung" –, die dann eine partikuläre Sorte kollektiver Wirklichkeit organisatorisch bzw. politisch durchsetzte – mit Folgen, die sich weder Einstein noch Benn bis dato vorzustellen vermochten. Einstein hält es Anfang 1933 noch allen Ernstes für möglich, im laufenden Jahr bei Paul Klee in der Kunstakademie Düsseldorf „6-9 Vorlesungen" zu halten, so einem (bislang unveröffentlichten) Brief an Klee vom 5. Januar 1933 zufolge, der von Osamu Okuda auf dem Carl-Einstein-Kolloquium 2013 im Zentrum Paul Klee vorgestellt wurde.

[1999] Rosenberg: Der Mythus des 20. Jahrhunderts, S. 699.

[2000] Vgl. Welsch: Unsere postmoderne Moderne, S. 181.

[2001] Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Gesammelte Schriften, Bd. 1/II, S. 428; vgl. Stollmann: Ästhetisierung der Politik, S. 12ff.

[2002] Hoehn: Perversion de la modernité, S. 49.

[2003] Vgl. ebd., S. 50f.

2.3.3.4. Parteilichkeit – Exil – Tod

Die in der Kapitelüberschrift genannten Begriffe hängen im Falle Einsteins fatalerweise zusammen – nicht nur wegen Einsteins tragischem Ende, das Sibylle Penkert in ihrer Monographie so eindringlich dargestellt hat[2004], sondern weil sich durch sein Leben und Werk hindurch ein Spannungsverhältnis zwischen „Parteilichkeit" und „Exil" abzeichnet, weil zwischen Selbstaufgabe – Einstein spricht auch hier gerne hyperbolisch von „Selbstmord" – und sozialem Anschluß bestimmte Beziehungen bestehen: „also all dieser kommunism, wenn er ernst sein wollte, war für ihn [BEB] ein selbstmord. was bliebe da von ihm? was könne er in einem kollektiven staat leisten, wo er sich doch grauenhaft vereist und vereinzelt hatte?" (B II, 27) Aber auch die Emigration konnotiert keineswegs „Leben"[2005]: „immer in einer fremden sprache leben, ist auf die dauer tötlich. das lebendige element fehlt" (DLA) – so Einstein an Wasmuth 1932 oder ein Jahr später. „Tod" erscheint ohnehin als eines der zentralen – und zugleich vieldeutigsten – Motive des Einsteinschen Diskurses[2006], der vor allem nach der surrealistischen Wende Thantographie wird und sich suizidär gegen sich selbst wendet. Gegenüber dem dominanten Todesmotiv des „Bebuquin" spielt der Selbstmord Euphemias oder des alten Herrn (W 1, 94 u. 107), spielen die Selbstmordgedanken auch des Protagonisten noch eine untergeordnete Rolle – sie gelten nur „partiell" (W 1, 111) –, aber schon 1922/23 – aus unbedeutendem Anlaß – äußert Einstein selbstbezüglich und umfassend: „man lebt eben vom Selbstmord" (AWE, 48). Die „kette des beständigen suicide" (B II, 12) beginnt, der „dauernde Selbstmord durch Verwandlung" (B II, 28). Dieser sei „voraussetzung des neuen" (B II, 36). Einstein hält in der „Fabrikation der Fiktionen" selbst die begriffliche Fixierung für einen „Todesprozeß" (FF, 198); das Kunstwerk überhaupt sei „eine Art Selbstmord" oder ein „Mittel" dazu (W 3, 126f., 152, 227), gerade weil Einstein eine neue Einheit von Theorie und Praxis sucht. Halluzination, Sex und Vision (vgl. W 3, 312, 316), aber auch Revolte und Kollektivität (AWE, 21) ermöglichen eine „selbstmörderische" „Ichauflösung" oder „Entpersonung" (W 3, 115, 224) – „Jedes wahre Gedicht setzt den Mord des Bestehenden voraus." (W 3, 152) Nicht mehr der Wahnsinn ist „das einzig vermutbare Resultat" (W 1, 112), der Einsteinsche Diskurs wird auswegslos nekromanisch – wohlgemerkt: schon vor dem definitiven Exil nach 1933. Einstein gehört gewiß zu den Autoren, die schon zuvor „in einer Art geistigem Exil"[2007] gelebt hatten; von seiner „kulturellen Emigration" nach Paris handelte ich schon.

Ich brauche auch kaum zu rekapitulieren, daß sich schon die Autoren und Künstler des Symbolismus – Baudelaire, Mallarmé insbesondere[2008] – in eine Art innere Emigration vor der Gesellschaft zurückzogen, der gegenüber sie ein durchaus ambivalentes Verhältnis aufbauten: masochistischer Narzismus bzw. Profilierung durch Rückzug. Mallarmés Schwan – imago des Künstlers – „s'immobilise au songe froid de mépris"[2009], um sein „exil inutile" zu kompensieren. Er reagiert gewissermaßen mit einer ästhetischen Todesstarre. Rimbaud dagegen tritt die Flucht nach

---

2004 Vgl. Penkert: Carl Einstein, S. 126ff.; vgl. jetzt Ruiz: De Paris au camp de Bassens et au Gave de Pau: l'ultime parcours de Carl Einstein pendant la „drôle de guerre".

2005 Vgl. Strelka: Exilliteratur, S. 15.

2006 Vgl. Haarmann u. Siebenhaar: Das Kunstwerk ist in vielerlei Hinsicht eine Art Selbstmord.

2007 Stephan: Die deutsche Exilliteratur 1933-1945, S. 50.

2008 Vgl. Hoffmann: Symbolismus, S. 166f. u. Neumeister: Der Dichter als Dandy, S. 55.

2009 Mallarmé: Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui, in: Œuvres complètes, S. 68.

vorne an – was Einstein zeitlebens bewußt war: „Rimbaud begriff die Sinnlosigkeit der artistischen Revolte, und damit war für ihn Kunst erledigt.“ (FF, 114; vgl. W 3, 110) In Spanien notiert er noch schärfer: „les littérateurs me font rire avec leur Rimbaud.“ (EKC, 98) Der Künstler der Moderne und deren Steigerungsform, der Avantgarde, konnte zunächst freilich nur wählen zwischen der Lebensform des Bohemien und Dandy oder einer Doppelexistenz wie etwa Salomo Friedlaender/Mynona oder Franz Kafka, der überhaupt nur im Schreiben lebte:

> Mein Posten ist mir unerträglich, weil er meinem einzigen Verlangen und meinem einzigen Beruf, das ist der Literatur, widerspricht. Da ich nichts anderes bin als Literatur und nichts anderes sein kann und will, so kann mich mein Posten niemals zu sich reißen, wohl aber kann er mich gänzlich zerrütten.[2010]

Wie in Kapitel 2.2.3.1 gezeigt wurde, führte bei einer Vielzahl von Künstlern und Intellektuellen der Versuch einer sozialen Reintegration 1914 in den Schützengraben, mündete das utopische Gemeinschaftspostulat in die Bejahung imperialer Kriegsziele[2011]. Das „O Mensch-Pathos“ der Expressionisten, aus dessen élan vital sich auch die „Ideen von 1914“[2012] speisten, äußerte sich zunächst in der poetischen Fürsorge für den „Armen“ – dem auch Einstein einen Essay und vier Jahre später ein Gedicht widmet (W 1, 130f. u. 405ff.). Das Thema scheint hier zwar gegenüber dem Text von 1913 radikal desillusioniert, dennoch wird das funktionale Theoriemodell des Armen nach der Oktoberrevolution auf den konkreter gefaßten Proletarier übertragen (vgl. W 4, 146ff.). Damit stehen wir an der Schwelle in der deutschen Literaturgeschichte[2013] bzw. in Einsteins Œuvre, wo eine revolutionäre Bewegung die Möglichkeit dessen eröffnete, was Georg Lukács im Unterschied zur bloßen „Tendenz“ „Parteilichkeit“ nannte[2014]. Trotz Einsteins Engagements mit Wort und Tat auf Seiten Spartakus gibt es im werkgeschichtlich entsprechenden Kontext kein einziges Zeugnis der von Lukács geforderten „richtigen dialektischen Abbildung und schriftstellerischen Gestaltung der Wirklichkeit“[2015] – Einstein liefert weiterhin „Tendenzkunst“ im besten Sinn des Wortes: seine Beiträge zum „Blutigen Ernst“, „Die schlimme Botschaft“, auch „Der Leib des Armen“, der in Rubiners „Kameraden der Menschheit“ 1919 wiederabgedruckt wurde[2016] usw. Einstein hat in seiner späteren Materialiensammlung zu „BEB II“ dieses erste revolutionäre Engagement in besonderem Maße herausgearbeitet. Unter dem Datum des 22. Januar 1934 notiert er:

> BEB erfährt zu erstenmal bei den kommunisten eine bindung; hier ist keine theoretische doktrin, sondern ein wissen wächst aus dem gemeinsamen leben. hier rührt ihn die empfindung von „schicksal“, eine lösung aus der verzweiflung grenzenlosen wählenkönnens, aus der wahnsinnigen, schmerzhaften wirrung des subjektivism. man anerkennt eine einsicht und bemüht diese über tod und gefängnis hinweg in realität und leben zu verwandeln. (AWE, 21)

Ungeachtet des Anteils an späterer Verklärung und Stilisierung verschweigt der Text indessen, daß Einstein kurze Zeit zuvor für patriotische Schicksalsgemeinschaft und militärische Kameradschaft empfänglich gewesen war: für „die Umwandlung des erregten Enthusiasmus in methodische und produktive Kraft“ (W 4, 77) im Zuge der deutschen Mobilmachung August 1914, wie er wohl nicht erst zwischen 1916 und 1918 schreibt, wie die Herausgeber des Nachlaßbandes vermuten. Der in der

---

2010 Kafka: Tagebücher 1910-1923, S. 200.
2011 Vgl. Kiefer: Kriegsziele und literarische Utopie im Ersten Weltkrieg.
2012 Kjellén: Die Ideen von 1914.
2013 Vgl. Berg u.a.: Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart, S. 22ff.
2014 Vgl. Lukács: Tendenz oder Parteilichkeit, in: Schriften zur Literatursoziologie, S. 109ff.
2015 Ebd., S. 119.
2016 Einstein: Der Leib des Armen, in: Kameraden der Menschheit, hg. v. Rubiner, S. 85ff.

ersten Person gehaltene Text läßt – zumindest – einen autobiographischen Pakt erkennen, der alle Aussagen in der im Text selber angegebenen Zeit verankert.

Ich habe schließlich in den vorausgegangenen Kapiteln gezeigt, daß die Sehnsucht nach Primitive in „Georges Braque" – Einsteins Angaben zufolge 1931/32 niedergeschrieben – wiederum mit dem Wunsch nach kollektivem „Schicksal" (W 3, 341) einhergeht. Gottfried Benn hat denn auch, nachdem die „Ästhetenprimitive" sich als faschistische „Volksprimitive" (AWE, 21) entpuppte, sein eigenes und Einsteins Syndrom festgehalten: „Primitiv ist offenbar die Nähe von Rausch und einem nahen Übergang in ein kollektiv gesteigertes Existenzgefühl"[2017] – so in „Provoziertes Leben" 1943. Von einer außergewöhnlichen Form der Begeisterung Einsteins berichten Musil – für August 1914 –, Mehring – für 1918/19 –, Nico Rost für das Jahr 1937[2018]. Ebenso wie sich nach August 1914 zahlreiche Künstler und Intellektuelle – Avantgarde und Konservative vereint – als durchaus „Unpolitische" fühlten[2019], war auch der surrealistische Einstein weit davon entfernt, politisch zu denken. Es wäre überraschend, wenn auch nicht undenkbar, wenn Einstein schon 1934 wieder engeren Kontakt mit kommunistischen Gruppierungen gehabt hätte, fährt die oben zitierte „BEB II"-Notiz doch fort:

> [...] BEB fürchtet hier [bei den Kommunisten] die mechanisierung seiner person und des lebens, eine hoffnungslose normalisierung, die alle seine erwerbungen an außerordentlicher person zerstören. mit einem mal weiß BEB nicht, ist er oder sind die kommunisten die reaktionäre. er sieht, er muß seine person zunächst abtun und sich opfern. aber sein geistiges leben war bisher ein unaufhörlicher egoism, alles war darin nur auf steigerung seiner person gerichtet. bisher suchte er die außergewöhnlichen abwege. das neue, das ungewöhnliche. seine kultur ist in gewissem sinn „schizofren" und ganz egozentrisch. nun aber „schienen, schienen"? er kann nicht und sucht immer wieder von den kommunisten wegzukommen. [...] der alte anarchist erträgt kein kommando, keine fertigen parolen. seine grenzenlose kritik, seine opposition brechen immer wieder durch. (AWE, 21f.)

Gleichviel ob hier „Dichtung" oder „Wahrheit" überwiegen, so ist doch festzuhalten, daß der Autor, der dies schreibt, soeben die „Fabrikation der Fiktionen" in Arbeit oder doch schon abgeschlossen hat; der Datierung von Franke-Gremmelspacher ist hier bedenkenlos zuzustimmen[2020]. Damit dürfte jedoch Heide Oehms ideologische Gleichschaltung von „Fabrikation der Fiktionen" und „BEB II" in Frage stehen[2021]; der „historische Materialismus" (FF, 77), zu dem sich Einstein angeblich bekenne, hat einen Riß, denn man wird angesichts der heterogenen Belege sehr wohl – mit Kropotkin zu sprechen – zwischen „Autoritätskommunismus" und „anarchistischem Kommunismus"[2022] zu unterscheiden haben. Gerade klassenkämpferische Parolen die Einstein nach Augenzeugenberichten immer wieder entschieden vertritt[2023], bekommen einen verschiedenen Stellenwert, je nachdem, wo man sie ideologisch einordnet. Kurzum: Oehms Generalnenner „Materialismus" ist einerseits viel zu vage, andererseits setzt er aber begrifflich einen falschen Akzent. Vor allem ist das definitive timing

---

2017 Benn: Provoziertes Leben, in: Gesammelte Werke, S. 894.

2018 Vgl. Musil: Tagebücher, Bd. 1, S. 299; Mehring: Berlin Dada, S. 66; Rost, zit. in: Penkert: Carl Einstein, S. 123.

2019 Vgl. Kiefer: „Das Deutsche ist ein Abgrund" – Deutscher Krieg und deutsche Kultur in Thomas Manns „Betrachtungen eines Unpolitischen".

2020 Vgl. Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit der Kunst, S. 91.

2021 Vgl. Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 188.

2022 Kropotkin: Der Anarchismus, S. 104.

2023 Vgl. Von Bunsen: Zeitgenossen, die ich erlebte, S. 175f.; zu Einsteins Rede am Grab Rosa Luxemburgs vgl. Heißerer: Einsteins Verhaftung, S. 53ff.; vgl. auch Einstein an Simon-Wolfskehl, Quelle: CEA: „Sehen Sie sich die letzte Kunstblattnummer [Jg. 6 (1922), H. 11, S. 481] an, da ist er [Einstein selber] von Grossmann gezeichnet, wie ich ihn über die Vorzüge des Bolschewismus aufkläre."

falsch. Nach 1937 ist Einstein nämlich selbst vom Anarchosyndikalismus enttäuscht[2024], nennt er ihn doch „romantisch“ oder „idiotisch“, wie Helmut Rüdiger am 2. April 1937 brieflich bezeugt[2025]. Der Einsteinsche Diskurs seiner letzten fünf Jahre hat aber dennoch – bei aller Zerrissenheit – einen Zusammenhang.

Die Exilforschung im engeren Sinne hat Einstein schmählich vernachlässigt; stereotyp wird allenfalls – auch in neueren Untersuchungen – auf seinen Tod verwiesen[2026]. Auch Irrtümer haben sich offenbar festgesetzt; zumindest ließ sich nicht verifizieren, daß Einstein – zusammen mit Walter Benjamin – zu einem von Paul Westheim herausgegebenen „Mitteilungsblatt des Freien Künstlerbundes“ beigetragen habe[2027]. Das in der Niedersächsischen Landesbibliothek Hannover nachweisbare Publikationsorgan, das in der Tat von Westheim September - November 1938 und Januar - Juli 1939 herausgegeben wurde[2028], trägt allerdings einen unterschiedlichen Titel: „Freie Kunst und Literatur. Liberté pour l’art et la littérature. Revue mensuelle en langue allemande“. Zu den Verbänden, die dieses „Mitteilungsblatt des deutschen Kulturkartells, Paris“ unterstützen, zählen – neben anderen Exilorganisationen – der Schutzverband Deutscher Schriftsteller und der Freie Künstlerbund. Einstein kam wohlgemerkt erst im Februar 1939 aus Spanien nach Frankreich zurück: „nous sommes rentrés en février 39“[2029]. Das Photo, das ihn auf der Palmarium-Terrasse in Perpignan zeigt[2030], wurde von der Zeitschrift „Match“ am 16. Februar 1939 veröffentlicht[2031].

Einsteins Engagement im Spanischen Bürgerkrieg evoziert überraschenderweise wieder dieselben Kategorien, mit denen der Intellektuelle schon mehrfach gescheitert war. Neben zwei expliziten prokommunistischen Bekenntnissen des Jahres 1919, einem Manifest und einem offenen Brief[2032] – die spartakistisch zu deuten sind –, erscheinen die beiden in Spanien verfaßten Schriften – zum Tod Durrutis (zunächst als Rundfunkansprache) 1936 und zur „Front in Aragon“ 1937 – die parteilichsten Stellungnahmen Einsteins; der Problematik einer Anwendung des Partei-Begriffs in einem anarchistischen Kontext bin ich mir bewußt. In der Tat hatte Einstein inzwischen die „Partei“ gewechselt. Er war zwar – allen bisherigen Erkenntnissen nach[2033] – als „Journalist“ nach Spanien gereist und hatte Kontakte zu kommunistischen Gruppen gesucht, hatte sich dann aber spontan den Anarcho-Syndikalisten angeschlossen – bezeichnenderweise nicht den kommunistisch (stalinistisch) orientierten Internationalen Brigaden[2034]. Nachdem sich eine negative Kontrastierung von „Anarchismus“ gegenüber „Kommunismus“ noch in den „BEB II“-Notizen findet, die vor Einsteins Aufbruch nach Spanien verfaßt wurden – er nennt jene „outsidersnobbs“ (B II, 37; vgl. W 3, 458 u. FF, 71) –, muß sich entweder Einsteins Begriff des Anarchismus verändert haben, oder aber seine

---

2024 Vgl. Kröger: Carl Einstein im Spanischen Bürgerkrieg, S. 81.

2025 Rüdiger an Michaelis, 2. April 1937, zit. n.: Kröger: Carl Einstein und die „Grupo Internacional“ der Kolonne Durruti, S. 266.

2026 Vgl. Betz: Exil und Engagement, S. 40.

2027 Vgl. Haftmann: Verfemte Kunst, S. 148; in einem Schreiben an den Verfasser räumt Haftmann ein, daß er sich möglicherweise geirrt habe.

2028 Vgl. Maas: Handbuch der deutschen Exilpresse 1933-1945, S. 235f.

2029 Einstein an Hubertus Prinz zu Löwenstein, vor 5. Dezember 1939 (Eingangsstempel), Quelle: DBF.

2030 Vgl. Meffre: Carl Einstein in Frankreich, S. 54.

2031 Match. L’Hebdomadaire de l’actualité mondiale, NS Nr. 33 (16. Februar 1939), S. 44.

2032 Einstein: Dr. Breitscheid und das Rätesystem, in: Räte-Zeitung, Jg. 1, Nr. 6 (23. April 1919), S. 4 u. W 2, 16.

2033 Vgl. Penkert: Carl Einstein, S. 122f.; Kröger: Carl Einstein und die „Grupo Internacional“ der Kolonne Durruti; Baacke: Nachwort zu: Carl Einstein: Sterben des Komis Meyers, S. 181.

2034 Vgl. Plard: Les écrivains allemands, S. 23 u. Hommel: Die Internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg 1936-1939, S. 98f.

Vorstellung von Kommunismus liegt nahe einer anarchistischen Konzeption. In Wirklichkeit ist beides richtig. Zum einen richtet sich Einsteins Anarchismus-Kritik gegen die Intellektuellen als scheinbaren oder vorgeblichen Anarchisten, und er meidet offenbar den Anarchismus-Begriff bis 1937; zum anderen gibt ein allerdings wieder gestrichener Passus des von Penkert unkritisch edierten Manuskripts[2035] eine „anarchistische“ Interpretation Lenins, die allerdings – und signifikanterweise – mit dessen Historizität wenig zu tun hatte:

> Es war die Leistung Lenins, den Marxismus als Mittel zur Tat und nicht als beliebige Interpretation zu verkünden. Ohne dies wäre man nie zum praktischen Entschluß gelangt. Dieser Mann hatte begriffen, daß es sich hier nicht um ein intellektuelles Problem handelte, das theoretisch elegant aufzupolieren sei. Er arbeitete die kommunistische Formel so zwingend und eindeutig heraus, daß man bei gebotener Gelegenheit unvermittelt zur Aktion übergehen konnte. (FF, 43)

Die elementare, unvermittelte Aktion, die hier gemeint ist, geht weniger auf Taktik, denn auf den acte gratuit zurück. In der Durruti-Rede propagiert Einstein zwar wortwörtlich den „syndikalistischen Kommunismus“ (W 3, 461) oder schlicht und einfach den „Kommunismus“ (W 3, 460), den die CNT-FAI zu verwirklichen gedachten, er beschreibt aber eine durch und durch anarchistische Praxis. Daß er diesen Begriff verschweigt, die zitierten Abkürzungen – für „Confederación Nacional del Trabajo“ bzw. „Federación Anarquista Ibérica“ – vermutlich auch in der Rundfunkansprache nicht auflöst, ist weniger auf ein terminologisches Problem als auf eine Absicht zurückzuführen, die er ein Jahr später tatsächlich auch aufdeckt:

> Man kennt und beurteilt sie [die Anarchisten] nach den Wertungen ihrer Gegner. Man kennt sie aus einer überalterten Vulgärliteratur, die allzu oft den Pistolero beschreibt. Kaum einer draußen hat auf europäische Art den Anarchosyndikalismus dargestellt, der durchaus konstruktiv ist. (W 3, 465)

In „Die Front von Aragon“ berichtet Einstein dann von ideologischen Rivalitäten, ja Machtkämpfen zwischen internationalistischen, d.h. moskauhörigen Kommunisten und Anarchisten, in denen diese letzteren bekanntlich unterlagen[2036]. Obwohl Einstein in der Kolonne Durruti selber mit organisatorischen Aufgaben betraut war, schien ihm der Anarchismus mehr Bewegungsfreiheit zu gewähren. Zwar gliedert sich auch hier das Individuum in das Kollektiv ein, doch schaltet sich zwischen Einzelkämpfer und Aktion keine Parteiräson. Diese mythisch partizipative Konzeption hatte auch Einsteins Eintreten für das spartakistische bzw. rätedemokratische Modell 1918/19 motiviert bzw. hatte ihn vom parlamentarischen Stellvertretungsprinzip abgeschreckt. Die Kaderorganisation der kommunistischen Partei sowie deren Entscheidungsmonopol dürften desgleichen nicht nach Einsteins Sinne gewesen sein. Der „Prinzipienerklärung der syndikalistischen Internationalen Arbeiter-Assoziation“ dagegen konnte er zumindest zeitweilig voll zustimmen:

> Der revolutionäre Syndikalismus verwirft jede parlamentarische Betätigung und jede Mitarbeit in den gesetzlichen Körperschaften. Auch das freieste Wahlrecht kann die klaffenden Gegensätze innerhalb der heutigen Gesellschaft nicht mildern, und das ganze parlamentarische System hat nur den Zweck, der Herrschaft der Lüge und der sozialen Ungerechtigkeit den Schein des legalen Rechts zu verleihen – den Sklaven zu veranlassen, seiner eigenen Sklaverei den Stempel des Gesetzes aufzudrücken.[2037]

2035 Vgl. Henckmann: Zur Argumentationsweise in Einsteins „Fabrikation der Fiktionen“, S. 1f.

2036 Vgl. Bolloten: The Spanish Civil War.

2037 Prinzipienerklärung der syndikalistischen Internationalen Arbeiter-Assoziation [1922], abgedr. in: Kollektivismus und Freiheit, hg. v. Bernecker, S. 93f.

Die Problematik von Freiheit und Kollektivismus wird in „BEB II“ quasi biographisch durchgespielt, allerdings nur im Kontext der Berliner Revolution 1918/19. In Einsteins Gedenkrede auf Durruti wird dieser konsequenterweise zu über-menschlicher Größe stilisiert: „Kamerad Durruti wirkte sternenfern von aller Eitelkeit der Linksvedetten.“ (W 3, 459) Auch diese anonyme Führerfigur gehört zum anarchistischen Programm:

> Die Emanzipation der Arbeiter ist nicht möglich, solange sie einen *Emanzipator*, einen Chef haben, denn selbst, wenn die Arbeiter die Machthaber des jetzigen Regimes besiegen könnten, würden sie lediglich ein anderes Privilegiensystem instaurieren, in dem die *Emanzipatoren* und Leiter privilegiert würden. [...] *Die Emanzipation der Arbeiter muß das Werk der Arbeiter selbst sein!*[2038]

Durruti gebraucht weder das Personalpronomen „ich“ noch – ist zu ergänzen – sonstige „Paraphrasen“ (vgl. W 1, 167) –, er ist sachlich, vorbildlich, ja demütig (W 3, 459) –, Wort und Tat fließen in den „kollektiven Syntax“ (ebd.) konsubstanzialistisch zusammen: „Andere mögen gewählt oder abstrakt diskutieren. Die Kolonne Durruti kennt nur die Aktion [...]. Wir sind simple Empiriker und glauben, daß die Aktion klarere Einsichten erbringt als ein gestuftes Programm [...].“ (ebd.) Das richtet sich sowohl gegen die Linksintellektuellen als auch die orthodoxen kommunistischen Strategen. Durruti überwindet überdies die in „BEB II“ beklagte „Trennung der Sprache vom Kollektiv“ (B II, 2). Einstein und die Anarcho-Syndikalisten erweisen sich auch hier als getreue Schüler Bakunins, der betont: „Für das Volk bedeutet das Wort nichts, die Tat alles.“[2039] Notwendigerweise dürfen kriegerische Handlungen nicht von der „Revolution“ getrennt werden, denn nur diese gewährleistet die anarchistische Spontaneität: „Krieg und Revolution sind uns ein einziger, unzertrennlicher Akt.“ (W 3, 459) Selbst ein Stellungskrieg oder militärische Passivität schienen Einsteins Ansichten von elementarem Anarchismus/Aktivismus zu widersprechen (vgl. W 3, 465) – bis hin zu strategischen Entscheidungen. In der Erinnerung einer von Mechthild Rausch interviewten Spanienkämpferin forderte Einstein seine Mitkämpfer – wohl im oben genannten Sinne – permanent zu mehr Feindkontakt auf[2040]. Praxisbesessenheit – direkte Aktion – und Apolitizismus bedingen sich[2041]. Horst Stuke sieht in der „leidenschaftlichen Hingabe an die Sache der Revolution und in dem unbändigen Drang, jede sich bietende Gelegenheit zur revolutionären Aktion zu ergreifen“[2042], ein Kennzeichen Bakunins und seiner Lehre. Nico Rost zufolge hatte sich Einstein mit Bakunin ausgiebig beschäftigt[2043]; doch mag diese Wirkung schon früh erfolgt sein und sich auch mit aktivistischen Einflüssen vermittelt haben. Allerdings – ein „Nachhall von Heinrich Manns und der Expressionisten Pathos einer Einheit von Geist und Tat“[2044], wie Rainer Rumold betont, ist in Einsteins Spanien-Schriften kaum zu finden. Die von diesem behauptete Idealisierung des Politischen (W 3, 461) ist im Grunde eine Mythisierung und geht damit sowohl über den expressionistischen Erlebnis-Anarchismus als auch über Heinrich Mann aufklärerischen Rationalismus weit hinaus[2045], auch wenn Einstein in

---

[2038] Gründung und Programm der CNT [1910], abgedr. in: Kollektivismus und Freiheit, hg. v. Bernecker, S. 90.

[2039] Bakunin: Staatlichkeit und Anarchie, S. 97; vgl. Lexikon des Sozialismus, hg. v. Meyer u.a., S. 23.

[2040] So im Fernsehfeature von Mechthild Rausch festgehalten (Hessischer Rundfunk, 30. August 1985, 46 Minuten)

[2041] Vgl. Bernecker: Kommentar zu: Kollektivismus und Freiheit, hg. v. dems., S. 47 u. 413.

[2042] Stuke: Einleitung zu: Bakunin: Staatlichkeit und Anarchie, S. XX.

[2043] Vgl. Rost: Mein Freund Carl Einstein, S. 8; Quelle: CEA.

[2044] Rumold: Carl Einstein und Buenaventura Durruti, S. 45; vgl. auch die erweiterte engl. Fassung „Carl Einstein and Buenaventura Durruti“.

[2045] Vgl. Haupt: Heinrich Mann, der Expressionismus und die Krise der Utopie, S. 66.

dem schon erwähnten Interview mit „La Vanguardia“ am 24. Mai 1938 eine gewisse „Vernunft“ an den Tag zu legen scheint:

> Das 13-Punkte-Programm Negríns [...] bildet die Grundlage für eine echte Demokratie, die den Spaniern unbeschränkte Möglichkeiten einer aufrichtigen Kritik und einer vollständigen sozialen und individuellen Entwicklung gewähren würde...[2046]

Während der Sekretär der Internationalen Arbeiter-Assoziation (IAA) Helmut Rüdiger in einem Brief an Egon Illfeld von den Deutschen Anarcho-Syndikalisten (DAS) Einsteins Äußerungen mit „alles Lügen“[2047] kommentiert und Marianne Kröger Stimmigkeit und Richtigkeit des Interviews überhaupt bezweifelt – „La Vanguardia“ war Sprachrohr Negríns –, findet sich gleichwohl eine Negrín-Laudatio Einsteins in einem – wohl nicht zensierten – Brief an Kahnweiler Herbst 1938:

> enfin un homme en Europe. c’est un autre langage, humain noble, intelligent. c’est en Espagne que l’on a gardé une chose qui s’appelle dignité et indépendance. un climat moral qui n’est pas dominé ni par la peur ni le marchandage mesquin et inutil. (EKC, 100)

Bei aller Wandelbarkeit des „Überbaus“ scheint indessen ein Einsteinsches Grundprinzip konstant – und bekannt. Indem er den spanischen Bürgerkrieg als Kolonialkrieg versteht, rückt sich Einstein und seine Kameraden zugleich ins Licht von „Primitiven“. Christoph Braun hat allerdings die soziale Basis dieses Mythems im katalanischen Nationalismus aufgezeigt; dieser nährte Einsteins „Vorstellung eines kulturellen Lebens, das vom Organismus eines Volkes als eines ethnisch bestimmten Ganzen getragen wird“[2048]. Penkert zitiert einen an sie gerichteten Brief Helmut Rüdigers, des damaligen Sekretärs der ständigen Vertretung der Internationalen Arbeiter-Organisation in Barcelona[2049], der die Meinung Einsteins wiedergibt: „CE sagte: Ihr seid keine Partei, ihr seid keine Organisation, Ihr seid ein Volk. Zum ersten Male in seinem Leben, meinte er, sei er mit einer wirklichen Volksbewegung zusammengestoßen.“[2050] Ähnlich schreibt er auch an Picasso (s. EKC, 113f.). Einsteins Einstellung wird auch von anderer Seite bestätigt. Rudolf Rocker berichtet am 12. Oktober 1936 dem schon genannten Rüdiger:

> Das „Primitive“ und „Chaotische“ unserer herrlichen CNT war ihre eigentliche Stärke, denn aus diesem Urgrund der Gefühle wird heute eine neue Welt geboren. Das ist auch die Ursache, weshalb die ganze Bewegung heute einen so überwältigenden Eindruck macht, der alles mit sich fortreißt... Wenn ein Mann wie Carl Einstein heute mit unwiderstehlicher Gewalt von dieser Urkraft erfaßt wird, so ist das ein Beweis für ihre übermächtige Bedeutung. Hier ist die Quelle eines wirklich revolutionären Geistes, der aus sich selber schöpft und infolgedessen auch nach außen hin etwas Neues schafft.[2051]

Der hier (bei Einstein) zugrundeliegende Begriff des Volkes stammt aus Einsteins ethnologischer Vorbildung, seinem ästhetischen Primitivismus, auch wenn er ihn klassenkämpferisch potenziert bzw. politisiert. Selbst als sich 1938 die politische Konstellation und Einsteins Sicht der Dinge geändert hat – er argumentiert jetzt geostrategisch –, hält er an einem Volksbegriff fest, dem der „Spanier“ – womit er sich freilich zwischen alle Stühle setzt. Marianne Kröger hat indessen dieser Wende sowohl gegen

---

[2046] Carl Einstein erläutert den Mehrfrontenkrieg und die Kriegspläne des Nazifaschismus, abgedr. im Anhang zu: Kröger: Carl Einstein im Spanischen Bürgerkrieg, S. 96.

[2047] Rüdiger an Illfeld, 27. Mai 1938, zit. n.: ebd., S. 82.

[2048] Braun: Carl Einstein, S. 286.

[2049] Vgl. Kröger: Carl Einstein und die „Grupo Internacional“ der Kolonne Durruti, S. 261.

[2050] Rüdiger an Penkert, 3. Oktober 1965, zit. n.: Penkert: Carl Einstein, S. 124.

[2051] Rocker an Rüdiger, 12. Oktober 1936, zit. n.: Kröger: Carl Einstein im Spanischen Bürgerkrieg, S. 81.

katalanischen Nationalismus – als einer anarchistischen Inspirationsquelle unter anderen – und sozialistischen bzw. kommunistischen Internationalismus einen Sinn abgewonnen:

> Die Intervention der faschistischen Mächte im Spanischen Bürgerkrieg wird vom ihm [Einstein] als Generalprobe für weitere Expansionskriege antizipiert, weshalb ihm der Sieg der republikanischen Kräfte in Spanien als vorrangiges Ziel bedeutsam erscheint. Dafür wiederum war der größtmögliche politische Konsens „der Spanier“ [...] unerläßlich. Solcherart pragmatisch-taktisch reflektierend erscheint die Annäherung Carl Einsteins an gemäßigtere, staatstragende Strömungen innerhalb des antifranquistischen Blockes plausibel.[2052]

Auch die Volksbewegung, die ihn in die Emigration getrieben und schließlich aus der „Volksgemeinschaft“[2053] ausgeschlossen hatte, erkennt Einstein im übrigen zwar als eine „Revolution der Spießer“ (B II, 38), nichtsdestoweniger aber in ihrer übermächtigen „völkischen“ Realität, als notwendige Folge einer Krise der Moderne:

> Die entfesselten Spekulanten und Intellektuellen hatten jede kräftige Konvention verleugnet und gegen die kollektiven Kräfte angekämpft, um grenzenlose Freiheit zu ertrügen. Doch die erwachenden Kleinbürger haßten solche Maßlosigkeit. Lehmann wünschte Führung und simple Phrase. Jetzt rollten die zurückgebliebenen und vergessenen Mittelbürger langsam stupid wie Bleiwalzen vor und vernichteten im Nu die vage Bande der finanziellen Seiltänzer und der intellektuellen Spieler. Plump und grölend zerstörten sie die papierne, spätkapitalistische Bildung, die unhaltbar war, da man keine realen Bindungen geschaffen hatte. Als die Bande der artistischen Spekulanten zerplatzt war, gingen die Spießer auf die Suche nach einem Feldwebel. Sie unterwarfen sich begeistert dem Mann, der die ältesten Commerslieder auf seine Walze gelegt hatte. Die Spießer nannten dies ihre Revolution; tatsächlich hatten sie die alten Mächte wieder eingesetzt; denn nur diese konnten ihre unerschütterten Gewohnheiten befriedigen.
> Die ästhetische Revolte der Intellektuellen zerstob, da sie an das spätkapitalistische Spekulantentum und einen anarchischen Individualismus gebunden war. All dies flog auf. Nun thronten die Spießer. (FF, 103)

Ich will diesem prägnanten Erklärungsversuch des deutschen Faschismus grosso modo zustimmen – sozialgeschichtliche Vertiefung ist hier nicht verlangt[2054]. Gerade wenn man aber den von Sibylle Penkert nachdrücklich betonten „Entwurfscharakter“[2055] des aller Wahrscheinlichkeit nach 1933/34 verfaßtenTextes[2056] und seinen werkgeschichtlichen Kontext berücksichtigt, muß eine gewisse „Schieflage“, eine gewisse Desorientierung des Verfassers festgestellt werden. Es ist zwar möglich (eher aber unwahrscheinlich), daß einige Blätter zu „BEB II“ noch nach Einsteins Rückkehr aus Spanien beschrieben wurden und der Autor somit seine Thanatographie bis zum bitteren Ende betreibt – und nicht nur fingiert –, die Hauptmasse der Materialien dürfte aber auf jeden Fall vor dem bewußten „Kurzen Sommer der Anarchie“[2057] entstanden sein, und erst in der Kolonne Durruti hatte Einstein wieder die Vision einer positiven Utopie. Doch das ist nicht der ausschlaggebende Grund für unsere These. Der überwiegende Teil der ästhetischen und theoretischen Modelle der „Fabrikation der Fiktionen“ stammt vielmehr aus der surrealistischen Periode Einsteins, also aus dem Umfeld von „Georges Braque“ und dem „Handbuch der Kunst“ – nicht zu vergessen die expositorischen oder exemplarischen Passagen von „BEB II“. Die Fiktionen, die Einstein zu dekonstruieren sich nach 1933 vornimmt, sind die Fiktionen der Moderne, der Avantgarde, der Intelligenzia – kaum die des faschistischen „Riesenspießers“ (AWE, 27).

[2052] Kröger: ebd., S. 87 u. Anhang: Carl Einstein erläutert den Mehrfrontenkrieg und die Kriegspläne des Nazifaschismus, S. 96.

[2053] Belege in: Exil, hg. v. Loewy, S. 167ff.

[2054] Vgl. Franke: Die Kleinbürger u. Thamer: Verführung und Gewalt.

[2055] Penkert: Explikation – Edition – Interpretation, S. 329 u. 333.

[2056] Vgl. Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit der Kunst, S. 91.

[2057] Enzensberger: Der kurze Sommer der Anarchie.

Die Wirklichkeit, die er diesem Feindbild gegenüber verteidigen möchte – so der gestrichene Untertitel der „Fabrikation der Fiktionen“ – korreliert der Verfasser indessen mit dem (internationalen) Proletariat. Dieses ist jedoch quantitativ wie qualitativ in Einsteins Werk unterrepräsentiert. Die Intellektuellenkritik, die Einstein bietet, ist die eines Intellektuellen – der offenbar seine früheren Thesen nicht vergessen hat, die besagen, daß jede Wirklichkeit „Begrenzung“ bedeutet – „d.h. sie schließt anders strukturierte Realitäten aus [...]“ (W 4, 372) – und daß Wirklichkeit „eine Machtfrage der sozialen Gruppen“ (W 4, 363) ist. Mit dieser Differenzierung setzt sich Einstein aber der typischen Intellektuellenschelte des orthodoxen Marxismus aus, nämlich einer „Gespaltenheit von Denken und Handeln“[2058], allgemeiner: von Theorie und Praxis. Der Intellektuelle „weigert sich, einfach zu glauben“[2059]. Seine Kritik ist „grenzenlos“ (AWE, 22). War die Erkenntnis einer grundsätzlichen Pluralität der Wirklichkeit, einer Überfülle an Fiktionalität rückgängig zu machen? Einstein zögert verständlicherweise, dem Proletariat bereits das „wirklichkeitsmaximum“ (HdK, 41) zuzusprechen, das erst einen neuen Realismus, d.h. ein neues Wirklichkeitsbild hervorrufen würde, denn die umfassende Welt-Revolution stand ja noch aus: „Ein neuer geistiger Stil ist nur nach einer Revolution möglich, die abgeänderte sociale Tatsachen schafft und andere menschliche Typen hervorbrachte.“ (FF, 326) Die Massen hatten lediglich „fast alle Gegenwart an sich gerissen“ (FF, 390), „fast sämtliche Felder der Wirklichkeit besetzt“ (FF, 318). Vergleicht man nun, wie originale marxistische Denker, etwa Georg Lukács, mit demselben Sachverhalt umgehen und welche ästhetischen Postulate sie daran knüpfen, dann kann Heide Oehms Materialismus-These hinsichtlich Einstein nur abwegig erscheinen – und abwegig im Rahmen unserer Arbeit auch jeder Versuch, wegen einiger Berührungspunkte zwei grundverschiedene Theoriesysteme zu vergleichen. Es ist geradezu verblüffend, wie eine brillante Theoretikerin wie Oehm ihren Vergleich des Einsteinschen Diskurses mit der Position Lukács’, Benjamins oder Brechts eigentlich stets unverrichteter Dinge abbricht, ja selbst aus der expliziten Erkenntnis, daß zwischen Einsteins – vorgeblichem – „Konzept eines materialistischen Realismus“ und seiner – ebenfalls vorgeblichen – „subjektivistischen Kunsttheorie“ nur eine „Entsprechung ex negativo“[2060] bestehe, keine Konsequenz zieht: nämlich erstens die Materialismus-These zu verwerfen und zweitens statt aller Teilidentifikationen die relativ schlichte Einsicht festzuhalten, daß der – gewiß – politisch erwachte Einstein der dreißiger Jahre seine ethnologischen, psychologischen und kunsttheoretischen Prinzipien und Kategorien einfach auf die Interpretation der Gesamtkultur überträgt. Er fundiert seine Analogien weder auf die marxistische Doktrin, noch entwickelt er einen eigenständigen Materialismus. Er setzt seinem Diskurs allenfalls einige ideologiekritische Glanzlichter auf. Die von Oehm in ihrer Terminologie so genannte „Analogie von subjektivistischer Kunst und kapitalistischer Ökonomie“[2061] spiegelt sich in zahlreichen Einzelbeobachtungen der „Fabrikation der Fiktionen“, ja schon in deren Titel: „Der Subjektivismus ist eine Art von psychischem Privatkapitalismus.“ (FF, 171) – „Kunst und Wirtschaft waren artistisch.“ (FF, 81) Oder:

> Dichter und Kapitalist sind Dynamiker und suchen ein Maximum an Beweglichkeit. Dem Poeten scheint das Gedicht geglückt, wenn seine schmale Sensation – ferner Abglanz einer Tatsache – hundert Zeichen durcheilte. Der Spekulant wünscht, daß sein Geld möglichst häufig die Placierung wechsle. Beide Typen sind metamorphotisch besessen. Geld wie Metafer verwandeln sich mimisch und lösen die konkreten Tatbestände auf. Das Motiv soll im Gedicht die Folge der Partizipationen durcheilen, so [wie] das Geld in eine Folge von Waren unablässig vertauscht wird. (FF, 311f.)

[2058] Kommunistische Arbeiter-Zeitung [1927], zit. n.: Bering: Die Intellektuellen – Geschichte eines Schimpfworts, S. 230.

[2059] Kurucz: Struktur und Funktion der Intelligenz während der Weimarer Republik, S. 153.

[2060] Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 194.

[2061] Ebd., S. 178.

Über dergleichen Analogiebildungen kommt Einstein nicht hinaus, was aber nicht heißt, daß sein Transfer in der vorgebenen Reichweite des Ausgangsdiskurses – seiner Themen, Strukturen, Regularitäten usw. – nicht auch Erkenntnisse aus dem Gegenstand herausschlägt. Allerdings würde dieser von einer wirklich materialistischen Basistheorie her völlig anders modelliert – man braucht nur das Werk von Georg Lukács oder Walter Benjamin zu vergleichen. Wie schon bemerkt, soll hier nicht zu einem zum Leistungsvergleich dreier großer Kunst- und Kulturtheoretiker unseres Jahrhunderts angesetzt werden. Gehen wir lediglich von dem kategorialen Unterschied von Kunst und Realität aus: Aus dieser Perspektive lassen sich ohne Zweifel Übertragungsfehler und Interferenzen feststellen[2062], die man allenfalls im poetischen Genre akzeptieren würde, im Sinne eines Verfremdungseffekts etwa – ein Beispiel mehr für Einsteins „sprachlich verfahrendes Denken". Wolfhart Henckmann faßt das Problem argumentationslogisch noch präziser, indem er hinsichtlich der „Fabrikation der Fiktionen" drei Argumentationsebenen unterscheidet:

> 1. die Ebene prinzipieller Überlegungen, die die Frage von Wirklichkeistskonstitution überhaupt betreffen, unabhängig von den gesellschaftlichen Klassen, die die Wirklichkeit erzeugen. Zu dieser im strengeren Sinne philosophischen Agrumentationsebene gehören die immer wieder anzutreffenden erkenntnistheoretischen, anthropologischen und ontologischen Argumentationen.
> 2. die Ebene regionaler soziologischer, psychologischer, ethnologischer, kunst- und sprachtheoretischer Überlegungen, die erlauben, die Elemente, Strukturen und Prozesse derjenigen Regionen des Geistigen Überbaus zu bestimmen, an denen sich die ideologischen Auseinandersetzungen manifestieren. Die Theorie dieser Elemente, Strukturen und Entwicklungsgesetze stellt die strukturellen Raster her, die Einsteins parteilichen Stellungnahmen zugrundeliegen, diesen gegenüber aber relativ indifferent sind.
> 3. die Ebene parteilich wertender, klassenkämpferischer Argumente, die dazu dienen, die vom Standpunkt Einsteins aus pervertiert oder gefährlich erscheinenden ideologischen Theoreme der „Intellektuellen" nicht nur bloßzustellen, sondern auch so zu präsentieren, daß die klassenkämpferische Einstellung der Arbeiterklasse gestärkt und zielbewußt ausgerichtet wird. Auf dieser Ebene geht es um Entwurf und Ausgestaltung des „Feindbildes", und erst hier finden sich Formulierungen, die man als polemisch oder pamphletistisch bezeichnen könnte.[2063]

In dieser Gradation der Politisierung oder auch „Materialisierung"[2064] kann man nun den oben genannten Einsteinschen Transfer lokalisieren: im wesentlichen auf der dritten Ebene. Georg Lukács, dessen Weg zum Marxismus von einem tiefergehenden Diskurswandel begleitet war, hätte Einsteins „Fabrikation der Fiktionen" zwar als „subjektiv ehrlich gemeinte Kritik" akzeptiert, sie aber zugleich als unbewußten und ungewollten Bestandteil, als „besondere Nuance der allgemeinen ideologischen Grundströmung der Epoche" verworfen und der Apologetik geziehen, „der Apologetik vermittels einer mystifizierenden Kritik der Gegenwart"[2065]. Kein Wunder, wenn die politischen Aussagen der „Fabrikation" sich im Vagen oder Negativen verlieren, denn – wie schon angedeutet – „BEB II" legt eine durchaus kritische Auseinandersetzung mit dem staatlichen Kommunismus vor. Einstein dürfte auch die Entwicklung in der Sowjetunion nicht verborgen geblieben sein, schweigt er sich doch über die „barbarischen Völker des sozialistischen Zukunftstaates" (W 1, 240) – den er 1917 ernsthaft als Exilland in Erwägung gezogen hatte[2066] – in der Folgezeit beharrlich aus. Seine Studie über die

---

2062 Vgl. Kiefer: Ästhetik – Semiotik – Didaktik, S. 38ff.

2063 Henckmann: Zur Argumentationsweise in Einsteins „Fabrikation der Fiktionen", S. 7.

2064 Vgl. Renner: Ästhetische Theorie bei Georg Lukács, S. 43ff.

2065 Lukács: Zur Ideologie der deutschen Intelligenz in der imperialistischen Periode, in: Schriften zur Literatursoziologie, S. 319.

2066 Vgl. Einstein an Maria Einstein, 1917; Quelle: CEA; zu Einsteins Projekt einer „Geschichte des Bürgerkriegs in Rußland" vgl. Kröger: Carl Einstein im Spanischen Bürgerkrieg, S. 85 u. Anhang: Carl Einstein erläutert den Mehrfrontenkrieg und die Kriegspläne des Nazifaschismus, S. 93.

„Geschichte des Bürgerkriegs in Rußland“ fehlt ebenso wie die über den spanischen Anarchosyndikalismus, für die er 1937 bereits 487,50 Pesetas als Vorschuß erhalten hatte[2067].

Besitzt damit seine Exilklage nur relativen Wert, nur vorübergehende Bedeutung? Die Frage erübrigt sich keineswegs angesichts des ständigen Mißlingens des Einsteinschen Engagements – „dies war wieder vorbei. BEB sagte sich bitter: es geht alles schief, wo ich dabei bin. ich bin ein portemalheur“ (AWE, 24), so kommentiert Einstein schon BEBs Abschied von der Berliner Revolution. Die Wiederholungsstrukturen des Diskurses – so rudimentär sie auch im Falle der Spanien-Texte ausgeprägt scheinen – lassen die Parteilichkeit Einsteins *als solche* problematisch erscheinen, und man kann daher mit einer gewissen Berechtigung seine Selbstanalyse in der BEB-Maske, datiert 31. Januar 1934, als historisch substanzieller erachten:

> BEB versteht nun, daß er sein ganzes leben nur einer abgetrennten clique angehört hat, die in ästhetischer eitelkeit und erfolgsucht untereinander sich bekämpfte; also BEB war, wie er jetzt sieht, sein ganzes leben emigrant gewesen. sein ganzer effort war daraufhin gegangen emigrant, d.h. isoliert und ausnahme zu sein. immer war er auf einer flucht vor dem bindenden milieu gewesen. jetzt begreift er, wo man ihn hinausgeworfen hat. (AWE, 28)

Es wäre methodologisch falsch, die „Gemeinschaften“, denen sich Einstein rauschhaft, sentimental, spontaneistisch anschloß – Aktivismus, Kriegsbegeisterung, Spartakus, Neoprimitive, Anarcho-Syndikalismus – von der Sache her zu unterscheiden. Die historische Konkretion macht sie gewiß unverwechselbar, nicht aber Einsteins Sprache. Codewörter wie „Kameradschaft“ oder „Schicksal“, Formen von Ich-Aufgabe oder mythisch-moralischer Partizipation, Empfindungen von existentieller Intensitätssteigerung und übergreifender Lebensbejahung werden von „Bindung“ zu „Bindung“ weitergereicht. Der Einsteinsche Idiolekt vermag sich offensichtlich nicht von einem epochalen Diskurs zu lösen, in dessen breitem Strom die ideologischen Gegensätze noch zusammenfließen[2068]. Als Künstler und Kunsttheoretiker hatte er gehofft, die Differenzqualität zu erzeugen, die Kunst in eindeutige Opposition zur Gesellschaft rückt. Die ästhetische Utopie, diese über optische „Katastrophen“ und sexuelle „Delirien“ verändern zu wollen, scheiterte – wie nicht anders möglich. Die beiden heftigsten Remythisierungsschübe im keineswegs homogenen Modernisierungsprozeß des 20. Jahrhunderts – in Deutschland nach 1914 und nach 1933 – legten indessen wieder die basialen Ambivalenzen bloß: „Die Vermischung von Modernität und achaischer Regression ließ die moderne Literatur paradox und zweideutig werden.“ (FF, 253)

Das lebendige Erbe Einsteins freilich besteht in seiner Paradoxie. Ähnlich wie nach der Ernüchterung 1915 an seine Frau (vgl. PEN, 78) schreibt er im Sommer 1938 an Kahnweiler:

> quand je rentrerai d'ici soyez certain que je n'écrirai plus sur l'art. ça non. je me mettrai dans un coin pour écrire ces livres sur lesquels j'attends depuis longtemps. enfin, réaliser son amour, sinon je préfère de crever. vous voyez, rien ne peut affaiblir ma passion d'écrire des livres. (EKC, 95)

Ein anderer Brief ebenfalls an Kahnweiler nimmt wenig später dasselbe Motiv auf: „quand je rentrerai je ferai des bouquins solides, loin de tous les penchants des modernes et des bien pensants de tous les avant-gardes. des livres durs et comiques.“ (EKC, 107) Einstein ist wieder bei „Bebuquin“ angekommen – „leidenschaftliche Kälte und eben jusqu'au bout“ (DLA), so 1923 über „Don Quichote“ und „BEB II“ an Tony Simon-Wolfskehl.

[2067] Vgl. Kröger: ebd., S. 82 u. 85.

[2068] Vgl. Zima: Ideologie und Theorie, S. 341ff.

3. Zur Rezeption und Forschung

3.1. Der rezeptive Problemfall

„Forschung“ und „Rezeption“ als Kollektivsingulare sind beschreibbar als vielstimmige Diskurse, die ebenso wie die untereinander vernetzten Primärtexte (Intertexte) gewissen Formationsregeln gehorchen. In ihrer Eigenschaft als Gebrauchstexte sind sie weit mehr noch gebunden an gesellschaftliche Institutionen (Universität, Verlagswesen usw.) als die Kunstwerke selber, deren Autonomisierungstendenzen freilich auch nur partiell sein können[2069]. Forschungsgeschichte ist nur ein Teil, eine meist späte, nicht selten posthume Phase der Rezeption. Man kann allerdings auch beide Diskurse – Forschung und Rezeption –, so man sie als „streng-wissenschaftlich“ oder „plebiszitär-offen“ kontrastiert (auch hier gibt es Übergänge), unter einen Begriff kulturellen Lernens subsumieren, mittels dessen eine Zivilisation, ein gesellschaftliches System sich ihrer bzw. seiner Identität versichert (Traditionsbildung, kulturelles Erbe) oder aber auch ihre bzw. seine Innovationsbereitschaft erprobt. Gerade das Widerspiel von Kanon-Kunst und Avantgarde zeigt dies auf. Forschung läßt sich im Bereich der Geistes- oder Human- oder Kulturwissenschaften – anders als bei den „exakten“ Disziplinen – nur artifiziell aus den historischen Bindungen und Bedingtheiten lösen. Eine Verdinglichung der Forschung als „Forschung“ vorab verfälschte geradezu ihren Gegenstand. Der Interpret schreibt sich nicht nur in einen Vortext ein, sondern bildet selber Geschichte, bildet Geschichte *mit* und *um*.

Die Rezeption Einsteins durchläuft einige Etappen, die sozialgeschichtlich beschreibbar und signifikant erscheinen, und innerhalb dieser Sozialgeschichte wird auch erst verständlich, warum das Pendel der Rezeption so zaghaft nach der Erforschung Einsteins hin ausschlägt, warum das Publikum entgegen mancher Prognose – so der bekannten Franz Bleis von 1912 (zit. W 1, 498), so der weniger bekannten Wolfgang Wendlers von 1970 – eben doch um Carl Einstein „herum“ kam oder kommt[2070]. Dennoch liegt mittlerweile ein so reichhaltiges Material an rezeptiven Dokumenten vor[2071], daß seine Ausbreitung und Interpretation den Rahmen dieses Kapitels und dieser Arbeit sprengen würde. Wo diese Materialien zur Werkanalyse nötig waren, wurden sie ohnehin in die Untersuchung selbst einbezogen, methodologisch im Sinne Rainer Warnings, der die „dialektische Einheit von Werkstruktur und Interpretationssystem“[2072] betont. Es gibt aber auch eine Rezeptionsgeschichte, die ihren eigenen Verlauf, ihre eigene Gestalt hat, ihren eigenen Diskurs spricht. Sie kann relativ losgelöst von interpretatorischen Fragen dargestellt werden und gehört eher der Sozialgeschichte an. In ihrem Rahmen ist es z.B. kein bloßes Kuriosum, daß Adolf Hitler und Josef Goebbels von Paul Ludwig Troost mit Hilfe der Einsteinschen Kunstgeschichte „belehrt“ wurden, daß Emil Nolde eben doch ein marxistischer Maler und Künstler sei – so in einem Brief von Josef Achmann an Ludwig Tormaehlen

---

[2069] Vgl. Kuhn: Ontogenese der Kunst; Hinz: Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs; Warneken: Die relative Autonomie der Literatur.

[2070] Vgl. Wendler: Man kommt um Carl Einstein nicht herum. Überraschenderweise erwähnt Franz Blei den früheren Schützling in seiner Autobiographie nicht, vgl. Blei: Erzählung eines Lebens.

[2071] Vgl. Baacke (Hg.): Carl-Einstein-Materialien u. Ihrig: Bibliographie zu Carl Einstein; zu nennen auch entsprechende Sammlungen des CEA und DLA.

[2072] Warning: Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik, S. 18.

vom 10. Juni 1933 festgehalten[2073]. Im Rahmen einer soziologischen Rezeptionsgeschichte ist auch interessant, wie man auf die von Einstein 1933 in der Kunsthalle Basel organisierte Braque-Ausstellung reagierte. Sehr im Unterschied zu der der High Society (Großchemie) angehörigen Kunstsammlerin Maja Hoffmann-Stehlin (später: Sacher), der „Georges Braque" gewidmet ist[2074], fällt der Direktor der Kunsthalle, Professor Dr. Wilhelm Barth, ein durchaus negatives und sehr spezifisches Urteil über Einstein – ich werde es im nächsten Kapitel eingehend interpretieren.

Die Nachkriegsrezeption, der ich mich nun vorrangig zuwenden, setzt nicht weniger markante Akzente, weniger bedrohliche zwar, aber nichtsdestoweniger falsche. Man hat immer wieder die „epochemachende", d.h. im wahrsten Sinn des Wortes geschichtsbildende Marbacher Expressionismus-Ausstellung von 1960 hervorgehoben[2075]. Sie ist tatsächlich zu einem gut Teil nicht nur Zeichen, sondern auch Geburtshelfer der Expressionismus-Renaissance im Nachkriegs-Deutschland, insbesondere der Bundesrepublik. Schon der Tag der Ausstellungseröffnung beanspruchte symbolische Macht bzw. politische Bedeutung: „8. Mai 1960, genau fünfzehn Jahre nach dem Tag, der den Zusammenbruch nationalsozialistischer Gewaltherrschaft besiegelte [...]."[2076] Die Pathetik der „Heimkehr" der vertriebenen und verbrannten Autoren, der Wiederherstellung von kultureller Kontinuität[2077] klang damals noch nicht restaurativ, doch hatte man sich die Frage, woran eigentlich anzuknüpfen sei, noch nicht gestellt. Dem Nazi-Regime und dem zweiten Weltkrieg glücklich entronnen, schien sich den Überlebenden all das, was davor lag, zu verklären. Zwischen Expressionismus – der 1920 ausklingt – und Drittes Reich trat der Mythos der Goldenen Zwanziger Jahre[2078]. Dadurch wurde die politische Ambivalenz der Avantgarde entsorgt, eine Ambivalenz, die sich auch in der engeren Freundschaft Einsteins und Benns wohl bis 1933 manifestierte[2079]. In Marbach ist Carl Einstein auch in der ständigen Ausstellung seit 1980[2080] präsent, wenn zwar nicht in gebührendem Umfang präsentiert. Dafür gibt es plausible Gründe: die eingestandene Präponderanz des Literarischen gegenüber der bildenden Kunst vor allem[2081], des Germanistischen vor dem Komparatistischen auch. Einsteins Gotteslästerungsprozeß 1922 wegen der „Schlimmen Botschaft" wurde falsch, auf das Ende der zwanziger Jahre nämlich, datiert, obwohl Heinrich Hubert Houbens Dokumentation seit 1924 vorlag[2082]. Damit löst man das zitierte Werk einerseits aus der Wirkungsgeschichte, auch der kritischen Rezeption des Expressionismus heraus (der Katalog umfaßt den Zeitraum 1910-1923) und entlastet andererseits die politischen Anfänge der Republik; der Prozeß rückt – rein chronologisch – in die Vorgeschichte des Faschismus, der er aber sehr wohl schon 1922 zugehört.

Es wäre nun weiter zu untersuchen, wie zu verschiedenen Zeiten von verschiedener Seite der Versuch unternommen wurde, den „halbvergessenen" Autor – wie ihn Helmut Heißenbüttel 1962

2073 Achmann an Tormaehlen, 10. Juni 1933, Quelle: Nationalgalerie/Staatliche Museen zu Berlin (ehem. DDR); vgl. Hinz: Die Malerei im deutschen Faschismus, S. 19 u. 301, Anm. 18.

2074 Vgl. Kunstmuseum Basel. Zwanzig Jahre Emanuel Hoffmann-Stiftung u. Billeter: Leben mit Zeitgenossen.

2075 Vgl. Brinkmann: Expressionismus. Forschungs-Probleme 1952-1960, S. 70.

2076 Expressionismus [Katalog], S. 11.

2077 Vgl. Braun: Zur Topologie der Carl Einstein-Forschung; Expressionismus [Katalog], S. 8 u. 12.

2078 Grimm u. Hermand (Hg.): Die sogenannten Zwanziger Jahre.

2079 Vgl. Kiefer: Carl Einstein – Exil in Frankreich u. Ridley: Botschaften aus dem „untergangsgeweihten" Dritten Reich.

2080 Vgl. Das 20. Jahrhundert [Katalog], S. 131 u.ö.

2081 Vgl. Expressionismus [Katalog], S. 8.

2082 Vgl. Houben: Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart.

halbwegs euphemistisch nannte[2083] – in Erinnerung zu rufen; so z.B. in einer von Edith Ihekweazu wiederentdeckten Zeitschrift „Zwischen den Kriegen“, die 1954 eine hektographierte Sondernummer zu Carl Einstein mit ausgewählten Szenen der „Schlimmen Botschaft“ brachte[2084] oder in einer studentischen Zeitschrift, dem Hamburger „Studenten-Kurier“, Februar/März 1957, der ebenfalls Ausschnitte des genannten Dramas druckte[2085]. Auch das linksengagierte „alternative“-Heft (1970) zu Einstein ist hier im Anschluß zu nennen. Weder die Rezeptionskategorie „existentielle Erschütterung“ noch die Festlegung Einsteins auf politischen Radikalismus oder gar experimentelle Literatur wurden seinem Werk gerecht und trafen auch nicht den Geschmack des breiteren Publikums. Mehr oder weniger optimistisch kommentiert werden immerhin die verschiedenen Einstein-Ausgaben[2086], der Carl-Einstein-Preis der jungen deutschen Kunstkritik 1966/1967[2087] und die Eröffnung des Carl-Einstein-Archivs in der Akademie der Künste Berlin 1966[2088]; kärglich dagegen am selben Ort die Feierlichkeiten zu Einsteins 100. Geburtstag[2089], der immerhin von der Tagespresse angemessen gewürdigt wurde[2090].

Zur erst im Aufbau begriffenen Disziplingeschichte der Germanistik gehört auch, unter welchen Umständen Dissertationen zu Einstein zustande kamen und wann und wo – und auch in welchen Fächern – erste Schritte zur Institutionalisierung der Forschung unternommen wurden[2091]. Desgleichen besitzen Würdigungen eines Autors durch andere Autoren (Ball, Benn, Heißenbüttel, Meckel, Mehring, Rühmkorff, Wiener u.a.)[2092] oder durch bildende Künstler einen gewissen Eigenwert[2093]. All das – und vieles andere mehr – kann hier nicht en détail dargestellt werden. Ich will mich lediglich mit der herausragenden Dissertation Oehms befassen, denn meine Absicht war und ist nicht zuletzt die, ihre paradigmatische „Kunsttheorie“ durch eine neue Konzeption und neue Erkenntnisse abzulösen.

[2083] Heißenbüttel: Ein Halbvergessener; vgl. Schöffler: Carl Einstein – Rückblick auf einen Vergessenen; Bernard: Ces inconnus célèbres; Kur[...]: Ein großer Unpopulärer.

[2084] Vgl. Ihekweazu: Carl Einstein in „Zwischen den Kriegen“.

[2085] Zur Textauswahl vgl. die Vorbemerkung von Riegel: Zum Gedächtnis Carl Einsteins.

[2086] Vgl. Ihrig: Bibliographie zu Carl Einstein, S. 99f.; hier zu ergänzen wären Besprechungen zu „Laurenz“: Schöffler: Laurenz klagt u. die Radiosendung von Fröhlich, zum ersten Band der Werke: Isani: Tränen der Bohème u. ders.: Ein Amateur des Wunders, schließlich zum dritten Band: Gebele: Die Kraft der Seele.

[2087] Vgl. Claus: Carl-Einstein-Preis der jungen Deutschen Kunstkritik u. ders.: Il premio „Carl Einstein“; Holz: Ein programmatischer Kunstpreis. Die Preisverleihungen wurden in verschiedenen Tageszeitungen angezeigt: Die Welt (1. Juli 1966), Die Zeit (22. Juli 1966 u. 22. September 1967), Süddeutsche Zeitung (19. September 1967) u.a. Unverständlicherweise versuchte Jürgen Claus zu verhindern, daß schon 1989/90 ein Förderpreis des Landes Baden-Württemberg für Kunstkritiker nach Carl Einstein benannt wurde.

[2088] Neben einigen von Ihrig (Bibliographie zu Carl Einstein, S. 101) angegebenen Quellen vgl. auch Bauer: Den Avantgardisten um einen Schritt voraus; Elsberg: Er wurde von der Brutalität seiner Zeit ermordet; Goldstein: Kunsthistoriker, Dichter und Interpret; Weickert: In memoriam Carl Einstein.

[2089] Vgl. Denneler: Es war alles ganz anders.

[2090] Vgl. Ihrig: Bibliographie zu Carl Einstein, S. 100; zu ergänzen bzw. zu korrigieren sind hier: Kleinschmidt: Früher Neuerer; Ruprechter: Ein Dilettant des Wunders; Schirrmacher: Urtexter des Dadaismus.

[2091] Vgl. Kiefer: Bayreuther Germanisten und Komparatisten gründeten Carl-Einstein-Gesellschaft u. ders.: Vorwort zu: Carl-Einstein-Kolloquium 1986, S. 10f. Leider sah sich die Akademie der Künste Berlin außerstande, die in Aussicht gestellte Publikation der Vorträge zur 2. Arbeitstagung der Carl-Einstein-Gesellschaft, die 23.-25. Januar 1987 in den Räumen der Akademie stattfand, zu realisieren.

[2092] Vgl. Baacke (Hg.): Carl-Einstein-Materialien, Bd. 1, S. 173ff.

[2093] Vgl. Ihrig: Bibliographie zu Carl Einstein, S. 101; zur Einstein-Rezeption Simonyis vgl. Burger: Literatur als wilde Malerei u. Weskott: Die schwebende Dame; Auswahl-Abb. in: CEK 1, 281-287; vgl. ebd., S. 299 das „Bebuquin“-Gemälde von Jochen Harro Bierzunski.

Heide Oehms Schrift über Einsteins Kunsttheorie, DFG-gefördert 1976 erschienen[2094], darf als Spätfolge der 68er-Politisierung gesehen werden. Daß hier dennoch – sieben Jahre nach der Penkertschen Pionierleistung[2095] – ein entschiedener Schritt zur seriösen Verwissenschaftlichung des Autors getan wurde, steht außer Zweifel[2096]. Zahlreiche Erkenntnisse haben auch nach mehr als zehn Jahren nichts von ihrem Wert verloren. Allerdings ist die Grundkonzeption der Oehmschen Arbeit restlos überholt – was auch die eben genannten Einzelergebnisse zum Teil in Mitleidenschaft zieht. Während man über interpretatorische Valeurs streiten kann und könnte, bedarf ein aufs Ganze gehender totalistischer Ansatz – wie der Oehms – einer grundsätzlichen Kritik; dies um so mehr, als Oehm in späteren kleineren Beiträgen und auch noch in ihrem Vortrag auf dem Berliner Einstein-Kolloquium 1987 von ihrer Position nicht abgewichen ist[2097]. Eine prinzipielle Auseinandersetzung lohnt hier nicht nur erkenntnismäßig, sondern hat auch ihren geistesgeschichtlichen Stellenwert, weht doch heute ein ganz anderer Zeitgeist – ein postmoderner – als in jenen „kritischen“ Jahren, in denen und aus denen wir alle gelernt haben. Der von zwei Rezensenten hervorgehobene Anspruch Oehms, Einstein „dans sa totalité“[2098] bzw. „den ‘ganzen’ Einstein“[2099] darzubieten – eine Folge schon des apodiktischen Arbeitstitels –, ist in mehrfacher Hinsicht zu falsifizieren. Die Periodisierung des Einsteinschen Gesamtwerks in einen „subjektivistischen“ und einen „materialistischen“ Teil ist ideologisch belastet, ja scheint einer Parteilichkeit verpflichtet, die angesichts der Überbewertung von Einsteins angeblicher „materialistischer“ Position nach 1933 selber als materialistisch zu bezeichnen wäre; hier ist rezeptionsgeschichtlich auch die Verbindung zur Einstein-Sondernummer der „alternative“ 1970 zu sehen. Allerdings enthält sich Oehm in ihrer Untersuchung jeder expliziten Wertung, ja sie argumentiert nicht einmal ansatzweise soziologisch oder sozialgeschichtlich. Ihr Fehler ist nicht so sehr unmittelbare ideologische Verzerrung von einzelnen Sachverhalten, sondern eher übergreifend methodologischer Art. Oehm verquickt nämlich in unzulässiger Weise Wertung und Periodisierung, so daß ihr vom Standpunkt eines orthodoxen Marxismus sogar ein unaustilgbarer Rest „bürgerlichen“ Denkens unterstellt werden könnte. Natürlich weiß auch die bürgerliche Wissenschaft, daß es keine wertfreie Periodisierung geben kann[2100].

Oehms fehlerhafter, gewissermaßen paradoxer Ansatz liegt jedoch nicht einfach in der Natur der Dinge, sondern läßt sich konkret an Gebrauch und Transfer zweier Termini nachweisen. Die affirmative Bewertung der durch und durch intellektualistischen Intellektuellenschelte in Einsteins „Fabrikation der Fiktionen“ als „materialistisch“ verleitet Oehm dazu, scheinbar werktreu und gut autorenphilologisch Einsteins vorausliegendes Schaffen als „subjektivistisch“ abzuqualifizieren. Wenn man heute wie vor zehn Jahren Materialismus als Verfahren noch relativ konzise definieren kann und konnte[2101] – und welcher Literaturhistoriker oder Literatursoziologe arbeitete nicht *auch* materialistisch? –, so will das mit „Subjektivismus“ nicht gelingen. Man kann den Begriff auf Descartes, auf Berkely, auf Stirner usw. – und auch auf Einstein anwenden. In der Nacht dieses

---

2094 Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins.

2095 Vgl. Penkert: Carl Einstein; vgl. dazu Anz: Ein Fanatiker des Absoluten u. Ihrig: Bibliographie zu Carl Einstein, S. 100f.

2096 Vgl. Müller: Carl Einstein 1885-1940, S. 297.

2097 Vgl. Oehm: Carl Einstein: Leben und Werk im Exil; dies.: Carl Einstein. Zur Wende von der subjektivistischen zur materialistischen Kunsttheorie; dies.: Brecht, Benjamin und Einstein.

2098 Bloess: Rez. zu: Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 467.

2099 Hillach: Rez. zu: Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 1033.

2100 Vgl. Klein: Theoriegeschichte als Wissenschaftskritik, S. 135ff.

2101 Vgl. Link u. Link-Heer: Literatursoziologisches Propädeutikum u. Richter: Geschichte und Dialektik in der materialistischen Literaturtheorie.

Begriffes sind alle Katzen grau, besagt er doch tout crû – auch dem „Marxistisch-Leninistischen Wörterbuch der Philosophie“ zufolge –, daß *alle* menschliche Erkenntnis „ausschließlich oder primär durch das Subjekt bedingt“[2102] sei. Auch der Materialismus kommt daher nicht ohne Subjekt aus. Sowohl Oehm als auch der späte Einstein gebrauchen den Begriff „Subjektivismus“ im Grunde jedoch nicht deskriptiv bzw. erkenntnistheoretisch, sondern kritisch bzw. polemisch. „Subjektiv“ heißt in diesem Sinne jedes Urteilen, das „einer objektiven Sachlage“[2103] nicht entspricht. Natürlich weiß dann *nur* der materialistische Dogmatiker, was „Sache“ sei. Gewiß besitzt auch ein „Kampfbegriff“[2104] – aber was ist das eigentlich? – semantischen Gehalt, aber er kann nicht völlig zu einem deskriptiven Terminus werden. Da Oehm weder „Materialismus“ noch „Subjektivismus“ definiert, unterliegt sie schlicht einem naturalistischen Fehlschluß, einer Verwechslung von Sein und Sollen: Erst in der „Fabrikation der Fiktionen“ erfüllt Einstein sozusagen das ideologische Soll – ob es nun stimmt oder nicht. Was vorher war, fällt daher der Oehmschen Ideologiekritik zum Opfer. Oehm erweist sich damit dem scheinbar „kritischen“ Konsensus der späten sechziger und frühen siebziger Jahre verpflichtet, dessen Intentionen sich nicht in dem Maße konkretisiert haben – man mag das bedauern oder nicht –, daß man sich noch heute an seinen Leitbegriffen fraglos orientieren könnte.

Bedauerlicherweise hat die Legende vom „linken“ Einstein die zu Differenzierungen durchaus fähige bürgerliche Wissenschaft – einschließlich Verlagswesen und Publikum – eher geschreckt, als daß sie Forschung, Rezeption und Edition vorangetrieben hätte. Ohne Zweifel war es für manche Philologen auch viel bequemer, einen provokant problematischen Autor „links“ liegen zu lassen, selbst auf die Gefahr hin, daß ihn die DDR-Germanistik „beerbt“ und vereinnahmt – wozu sich vor 1990 durchaus Tendenzen zeigten[2105]. Das war weniger risikoreich, als sich mit ihm einzulassen, denn er rührt an die Grundfesten unserer okzidentalen Überzeugungen, Verdrängungen und Traditionen. Im Katalog der Expressionisten-Ausstellung in Ost-Berlin 1986, mit der die (gewesene) DDR Anschluß an die internationale Avantgarde-Forschung suchte, avancierte der lange ob seines mangelhaften Klassenbewußtseins getadelte Einstein[2106] zum bevorzugten Kommentator und Kunstkritiker[2107]. Von Initiativen einzelner und auch von Initiativen der 1983 in Bayreuth gegründeten Carl-Einstein-Gesellschaft/Société-Carl-Einstein einmal abgesehen, schien die soziokulturelle Situation in der Bundesrepublik Deutschland eher dazu geneigt, dieses Opfer – Einstein – zu bringen, als in ihn zu investieren, d.h. ihn zu integrieren. Die mehrfach zum Stillstand gekommene Nachlaßedition belegt dies aufs deutlichste. Die Werkausgabe ist wohl für längere Zeit, wenn nicht für immer vergriffen. Alle vier Bände Der Medusa-Ausgabe sind leider nicht sach- und fachgerecht ediert – ebenfalls eine Folge von Einsteins Marginalisierung; das gilt auch für die inzwischen verramschte Berliner Ausgabe.

Immerhin erhob Erich Kleinschmidts „Bebuquin“-Edition in Reclams Universal-Bibliothek[2108] Carl Einstein 1985 – zu seinem 200. Geburtstag – in den weltliterarischen Olymp; und am 7. November 1992 wurde endlich der „Carl-Einstein-Preis der Kunststiftung Baden-Württemberg für

---

2102 Vgl. Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Klaus u. Buhr, Bd. 3, S. 1190.

2103 Vgl. ebd.

2104 Vgl. Oehm: Brecht, Benjamin und Einstein.

2105 Eine Auswahlausgabe von Einsteins Schriften ist 1989 bei Kiepenheuer (Leipzig), 1988 „Die Kunst des 20. Jahrhunderts“ bei Reclam (Leipzig) erschienen, hier auch 1989 seine „Afrikanischen Legenden“; vgl. auch meinen Vorabdruck „Carl Einstein im Brüsseler Soldatenrat“ im August-Heft der damaligen DDR-Zeitschrift „Bildende Kunst“, bes. S. 57, Anm. 4.

2106 Vgl. Rosenberg: Überwindung des politischen und ästhetischen Subjektivismus, S. 301ff. u. Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 10: 1917 bis 1945, hg. v. Kaufmann u.a., S. 54.

2107 Vgl. Expressionisten [Katalog].

2108 Einstein: Bebuquin, hg. v. Kleinschmidt.

Kunstkritiker“ – an die Ostberliner Autorin Thea Herold – überreicht. Hans Magnus Enzensberger hatte allerdings schon 1962 in den „Aporien der Avantgarde“ vor dem Schicksal der rekuperierten Moderne gewarnt: „Einmal dem Erbe, das es zu bewahren gilt, zugeschlagen, wird es [das moderne Werk] dann erst eigentlich um sein Leben gebracht, nämlich der Kritik entrückt und als einbalsamierte Reliquie ausgestellt.“[2109] Bei Einstein ist dieser Fall nicht eingetreten – auch entgegen der Befürchtungen einiger Gegner der Carl-Einstein-Gesellschaft/Société-Carl-Einstein – im übrigen aus anarchischen wie akademischen Kreisen. Warum stößt aber – wie ich meine: nach wie vor – die okzidentale Kultur Einstein gerade als typischen „Menschen des Westens“ (zit. W 3, 570), wie ihn Will Grohmann 1931 nannte, ab, woher kam die Bereitschaft, ihn der (damals noch existenten) DDR zu „überlassen“ – „Soll doch die DDR...“, war wortwörtlich in einigen Gesprächen zu hören, an denen ich im Vorfeld einer nicht zustande gekommenen Edition teilnahm. Es wird zu zeigen sein, daß die „Materialisierung“ Einsteins, seine Fixierung als linker Autor weit weniger Probleme schafft als die Angst vor der eigenen europäischen Avantgarde: Einsteins frühe fanatische Metaphysik, seine radikale Öffnung gegenüber „primitiver“ Fremdkultur, sein manieristisch ordnungswidriger Schreibstil, sein anarchistisches Engagement, sein undisziplinierbarer Intellektualismus – der nicht krude mit Irrationalismus gleichzusetzen ist – usw.; all das macht ihn schwer rezipierbar. Mancher Leser und/oder Kollege lehnt ihn mitunter instinktiv ab. Es ist also im Grunde nicht der (zuverlässige) Linksintellektuelle, den man fürchtet, sondern der Autor, der in seiner spezifischen Mischung von Idealismus und Anarchismus, von acte gratuit und Ästhetizismus Sätze geschrieben hat wie die folgenden:

> Infolge der Einzelgeltung [Autonomie] des Kunstwerkes und der Aufgabe, die Gestaltmasse zu vermehren, ergibt sich als Wirkung aller Kunst: die Wiederkehr und Vermehrung des Chaotischen. Vermittels des Gestaltenzuwachses steigert man die Disparatheit gegen alle logische Vereinheitlichung und jede Form bedeutet uns nur ein vorläufiges Déplacement des Chaotischen. Gerade in der Zerstörung der Kontinuität, der Entsinnung der Welt, liegt die Chance unserer Freiheit. So pendeln wir zwischen der Gestalt, dem Disparaten und der tödlichen Tautologie, dem Erstarrten. (EÄ, 99)

Man kann die Oehmsche Subjektivismus/Materialismus-These letztenendes auch damit ad absurdum führen – was nicht gegen eine schätzenswerte Kollegin geht, sondern gegen jeden Schematismus –, daß man dem subjektivistischen „Bebuquin“ eine materialistische Haltung unterstellt. Im dritten Kapitel äußert bekanntlich Nebukadnezar Böhm: „Der Begriff will zu den Dingen, aber gerade das Umgekehrte will ich.“ (W 1, 80) In der Schrift „Materialismus und Empiriokritizismus“, die, 1908 entstanden, Lenins Auseinandersetzung mit Mach dokumentiert, heißt es etwa vergleichsweise:

> Sollen wir von den Dingen aus zur Empfindung und zum Gedanken gehen? Oder vom Gedanken und von der Empfindung zu den Dingen? An die erste, d.h. die materialistische Linie, hält sich [wie Einsteins Böhm] Engels. An die zweite, d.h. die idealistische Linie, hält sich Mach.[2110]

Hat also Lenin in der Züricher Spiegelgasse den „Bebuquin“ klammheimlich gelesen: wie später die am selben Ort exilierten Dadaisten, denen das Einsteinsche Werk wegweisend war[2111]? Das zitierte Kapitel wurde ja schon 1907 in der „Opale“ veröffentlicht. Autoranweisungen „letzter Hand“ – etwa solche, die auf eine Ausgabe letzter Hand berechnet sind – besitzen zweifelsohne einen besonderen Wert, ja biographischen oder wirkungsgeschichtlichen Eigenwert. Man wird sie jedoch nicht zum wissenschaftlichen Maßstab des Gesamtwerks erheben dürfen. Die „Fabrikation der Fiktionen“ ist bei

2109 Enzensberger: Die Aporien der Avantgarde, S. 53.

2110 Lenin: Materialismus und Empiriokritizismus, in: Werke, Bd. 14, S. 33.

2111 Vgl. Ball: Die Flucht aus der Zeit, S. 15.

aller Wendesymptomatik so sehr mit der vorausgehenden surrealistischen Schaffensphase und früheren Phasen der Politisierung verknüpft, der Abschluß des Einsteinschen Œuvres Mitte der dreißiger Jahre so zufällig, ja der genaue Zeitpunkt nicht einmal bekannt, daß der totalisierende Zugriff von daher nicht zu rechtfertigen ist. Nach Oehms Rechnung würden damit 23 Jahre Publikation – und Arbeit – gegen maximal sechs Jahre (1930-1936; dann erfolgt der Aufbruch nach Spanien) abgewertet; in Seitenzahlen ausgedrückt: Oehm behandelt den „subjektivistischen“ Einstein auf 148 Seiten, den „materialistischen“ auf 44.

Die „Fabrikation der Fiktionen“ ist kein summum opus, sie hat nicht nur Vorgänger[2112], sondern sie setzt lediglich surrealistischen Grundannahmen ideologiekritische Lichter auf. Von der „revidierenden“ Perspektive ist allemal eine „evoluierende“ Sicht zu unterscheiden, die den offenen Horizont der jeweiligen Gegenwart – auch wider besseres Wissen – respektiert und aus der sich dann auch problemlos die Reflexion des Autors, seine etwaigen Revisionen, Kurswechsel und Selbstwidersprüche ergeben. Gegen die Statik der Oehmschen Subjektivismus/Materialismus-Gliederung zielt wohl auch G. Bloess’ etwas unklar formulierter Traditionalismus-Vorwurf:

> H. Oehm se condamme à une approche traditionelle: les éléments formels qu’elle dégage redeviennent des thèmes, et non les structures d’une création fondée sur des relations contradictoires (comme le veut la technique „cubiste“ appliquée par Carl Einstein à la littérature). Elle manque ainsi l’occasion de situer dans l’écriture elle-même le dépassement de l’alternative subjectivisme-matérialisme; dépassement que l’écrivain et le révolutionnaire n’a cessé de rechercher.[2113]

Eine dem geschichtlichen Prozeß gemäßere Auffassung scheint der von Claudio Guillén postulierte „criticism of becoming“[2114] zu sein. Die Aufgabe eines Historikers, der nicht – koste es, was es wolle – auf die Konstruktion einer Epoche aus ist, kann nur laut Henri-Irénee Marrou (auf den sich auch Guillén beruft) die „reconstitution d’un devenir“[2115] sein. Allerdings schlägt infolge des Aktualitätsdrucks seitens der sich ihrer Endlichkeit bewußt werdenden Moderne die Rekonstitution in Dekonstruktion um: „Irgendwas mußte an dieser Moderne faul sein.“ (FF, 124)

Das Zweiphasen-Modell Oehms hat nicht nur den einen Nachteil – um es gleich kritisch zu formulieren –, eine kurzfristige Schaffensphase gegen ein Lebenswerk aufzurechnen, sondern auch innerhalb der beiden Phasen unterschiedliche Positionen zu nivellieren. Hier sei weniger berührt, daß sie trotz zahlreicher Nuancierungen die erste Phase ganz im „Kubismus“ aufgehen läßt, dem zweifelsohne in Einsteins Entwicklung eine zentrale Rolle zukommt. „Der Kubismus ist [...] darum die entscheidende Malerei des beginnenden 20. Jahrhundert, da in ihm eine abgeänderte Geistigkeit sich äußert“ (W 3, 272f.), schreibt auch Einstein. Noch problematischer erscheint, daß in der zweiten Phase Einsteins – wie sie Oehm sieht – der Begriff „Materialismus“ grundverschiedene Tendenzen absorbiert, die neben materialistischen Ansätzen einherlaufen, ja diese unterlaufen, sie zumindest relativieren und vor allem mit komplexeren Funktionsmodellen korrelieren. Diese Tendenzen lassen sich grosso modo auf den Begriff „Surrealismus“ bringen. Die „materialistische“ Phase ist also gar nicht in sich so einheitlich und final, wie Oehm behauptet, und d.h. auch: sie kann nicht als kritische

---

2112 Vgl. Einstein: De l’Allemagne, in: Action, Nr. 9 (1921), o. S.; abgedr. in: Obliques 1981, S. 235-237; dt. W 2, 200-203 u. ders.: Der Verfall der Ideen in Deutschland, hg. v. Braun, in: Carl-Einstein-Kolloquium 1986, S. 175-184; vgl. auch ders.: Kleine Bilderfabrik. Pariser Ausstellungen, in: Die Weltkunst, Jg. 5, Nr. 14 (5. April 1931), S. 2f. oder auch schon ders.: Inflation der Leinwände. Pariser Salons, in: Die Weltkunst, Jg. 4, Nr. 51/52 (21. Dezember 1930), S. 12.

2113 Bloess: Rez. zu: Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 468.

2114 Guillén: Literature as System, S. 437.

2115 Marrou, zit. ebd., S. 422.

Plattform gegenüber dem Frühwerk aufgebaut werden. Allerdings, die fehlerhafte Konstruktion von Oehm war – wiederum editionsgeschichtlich gesprochen – zunächst gar nicht zu bemerken, da einige zu ihrer These kontroverse Texte vor allem aus dem Pariser Nachlaß nicht bekannt oder publiziert waren bzw. im Nachlaß relativ ungeordnet lagen. Oehm konnte sich nur auf die „Gesammelten Werke“ Ernst Nefs und eine Auswahl zeitgenössischer Drucke stützen. Sie hat auch einige Texte erst entdeckt[2116]. Oehm hat jedoch zu ihrem eigenen Nachteil alle post-kubistischen Texte Einsteins (ab 1928), zu denen sie Zugang hatte, nicht in ihrem textologischen und geschichtlichen Zusammenhang interpretiert, sondern auf Grund ihrer Materialismus-Prämisse selektiv auf „subjektivistische“ bzw. „anti-subjektivistische“ Zitate hin ausgewertet. Und hier wirkt sich ihre Grobgliederung geradezu fatal aus, indem alles „Subjektivistische“ nun einen Geltungsbereich von rund 1905-1930 beanspruchen kann. Dadurch arbeitet Oehm all ihren eigenen Differenzierungsbemühungen entgegen; man kann nun keiner ihrer Thesen zum frühen und mittleren Einstein mehr trauen, wenn sie mit Zitaten aus dem späteren Pariser Nachlaß belegt ist. Dieses Problem hat Wolfgang Hartmann in seiner Besprechung richtig erkannt:

> Einsteins Stil – widersprüchliche aphoristische Formulierungen, abbreviative Terminologie – macht ein Verständnis oft schwer und eine Interpretation daher notwendig. Zudem können Sätze, die fast identische Formulierungen aufweisen, je nach Entstehungszeit grundverschiedene Aussagen enthalten. Das bedeutet, daß ein Verständnis einerseits vom Stellenwert innerhalb des Wandels von subjektivistischer zu materialistischer Erkenntnistheorie abhängt; andererseits entstehen aber gerade aus der Ambivalenz der Aussagen Zweifel an der von der Verfasserin gleichsam zur Wasserscheide verabsolutierten Wende um das Jahr 1933/34. Zudem bleibt es fragwürdig, ob man einen Einstein vor und einen Einstein nach 1933/34 überzeugend rekonstruieren kann, ohne nach den Wurzeln seiner Ideologie, seiner Anschauungen und seiner Entwicklung zu fragen, ja ohne einen Bezug zur Zeit und zur Person herzustellen.[2117]

Schließlich – was setzt das Verfahren, den frühen Einstein mit späten Begriffen und späteren Theoremen zu erklären, nicht alles voraus! Eine Konsistenz der geschichtlichen Zeit, historische Kontinuität und Vergleichbarkeit, zudem ein Individuum, eine unwandelbare Autorinstanz, Ganzheitlichkeit des Verstehens usw. – Allwissenheit des Interpreten, der das Bewußtsein vom Ende jeder Biographie zu einer Totalitätsschau aufbläht.

3.2. Rückblick auf einen „Unentwegten“

Mit Einsteins „Fabrikation der Fiktionen“ ist man im kritischen Stadium – manche meinen: am Ende der Moderne – angekommen[2118], mit Gewißheit aber beim Schlußkapitel dieser Arbeit, deren Abfassung sich in mehreren Etappen bis Ende 1992 hinzog. Der Grundstock wurde schon 1988/89 als Habilitationsschrift gelegt: unseren Informationen nach die erste über Carl Einstein überhaupt. Auf diese Exklusivität ist gelegentlich die Ausführlichkeit der sachlichen Begründung, ja der theoretischen Legitimation zurückzuführen. Zur Drucklegung wurden einige Kapitel gekürzt, umgearbeitet bzw. ergänzt, im wesentlichen in den sog. Semesterferien – soweit es andere Verpflichtungen zuließen. Die verflossene Zeitspanne ermöglichte immerhin, noch einige seit 1989 erschienenen Dissertationen und

---

[2116] Vgl. Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, S. 240.

[2117] Hartmann: Carl Einsteins Kunsttheorie [Rez. zu: Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins], S. 26.

[2118] Die Postmoderne-Debatte ist derart heterogen, offen und zum Teil unqualifiziert, daß ich nicht auf einzelne Untersuchungen verweisen kann; zum „veränderten Epochenverständnis“ – wenigstens das scheint Konsens zu sein – vgl. Köhler: „Postmodernismus“: Ein begriffsgeschichtlicher Überblick, S. 8.

Publikationen zur Kenntnis zu nehmen, obgleich sich dadurch keine wesentlichen inhaltlichen Veränderungen ergaben. Wichtig schien auch, den ersten Band der Nachlaß-Ausgabe (W 4; 1992) abzuwarten, nach dem nun manches zitiert werden kann, was ansonsten im Carl-Einstein-Archiv nur schwer auffindbar gewesen wäre. Der unbestreitbare Nutzen dieses Bandes[2119] wird freilich durch grobe Datierungs- und Transkriptionsfehler[2120], durch editorische Mißgriffe und eine eher verwirrende, denn hilfreiche Betitelung des keineswegs repräsentativ edierten „Handbuches der Kunst“ beeinträchtigt. Ob gerade ein Nachlaßband derart heterogen und leserunfreundlich gestaltet sein muß – die den Lesefluß hemmenden Spitzklammern etwa –, mag unerörtert bleiben. An einen „BEB II“-Fortsetzungsband des Editionsprojekts sind jedenfalls höhere und höchste Ansprüche zu stellen.

Was an eigenen früheren Veröffentlichungen an Wert behält, bleibe der Forschungsgeschichte überlassen. Mancher frühe Lapsus (einschließlich etlicher Tipp- und Druckfehler in AWE) wäre selbstkritisch zu beklagen; die Aufsätze der letzten Jahre haben indes nichts an Wert verloren und wurden daher auch nur selektiv in die vorliegende Untersuchung eingearbeitet; so auch eine umfassende Interpretation des „Bebuquin“, die als Einleitung zur – nicht zustande gekommenen – englischen Übersetzung des genannten Textes diente.[2121]

Wie ist nun ein Rückblick anzusetzen, ohne das Ende als „Abschluß“ zu denken? Verwechseln wir im Sinne Einsteins einen Erschöpfungszustand nicht mit endgültigen Ergebnissen! Wie sollten wir auch das Nachher der Moderne erkennen, wenn ihr ein agonales – „tötliches“ – Moment von Anfang an eigen war? Die Einstein-Forschung hat eben erst begonnen. Carl Einsteins Werk ist ein Spiegel der höchst kontroversen europäischen Kunst-, Literatur- und Geistesgeschichte von der Jahrhundertwende bis in die dreißiger Jahre hinein, und gewiß kann man in Anlehung an Gottfried Benns bekanntes Wort – über Nietzsche – sagen, daß alles, was Einsteins Generation diskutierte, auseinanderdachte und erlitt – oder „breittrat“ –, sich auch und bereits bei Einstein ausgesprochen und erschöpft hatte. Freilich – in Einsteins ruheloser Diktion konnten keine definitiven Formulierungen gegeben werden[2122]. Diese „Vorläufigkeit“ indessen ist ein traditionales Element, d.h. sie macht Einstein interessant, nicht nur für eine Theorie der Avantgarde, sondern auch der Postmoderne und ihre wirkungsgeschichtlichen Zusammenhänge[2123].

Einsteins in dieser Hinsicht herausragende Bedeutung ist in der Forschung bislang noch kaum zum Vorschein gekommen[2124], einer Forschung, die allzusehr – wenn auch von Quellenlage und Forschungstradition her verständlich (Expressionismus) – auf sein Frühwerk fixiert blieb. Ich hoffe, diesem disproportionalen Interesse den forschungsgeschichtlichen Abschied erteilt zu haben. Dabei ist jedoch zu bedenken: Verdient der mittlere kubo-surrealistische Einstein (1925ff.) besondere

---

[2119] Vgl. Drews: Aus dem Nachlaß Carl Einsteins; Kramer: Der menschliche Körper als Prototyp ist erledigt; Kröger: Nicht in der auspolierten Rinne nachkriechen; Raul: Rez. zu: Werke, Bd. 4.

[2120] Trotz Nachweis in AWE, 48ff. bzw. 175 wird u.a. der „Kahnweilerbrief“ W 4, 160 erschreckend falsch datiert; sinnentstellend ist der Fehler W 4, 368 transvisuell optisch] richtig: transvisuell anti-optisch; vor allem Einsteins Französisch schafft Probleme: falsch emendiert ist W 4, 180 signes ... étrange<r>s] richtig: signes ... étranges (die Übersetzung W 4, 453 ist richtig); ebenso falsch W 4, 424 il s'enfou<it> (Anm. Franz. er vergräbt sich)] richtig: il s'en fou<t> (Anm. von Franz. se foutre de: sich nichts daraus machen); usw.

[2121] Vgl. Einstein: Bebuquin or the Dilettantes of Wonder, hg. v. Elston-Mailander u. Kiefer.

[2122] Vgl. Benn: Nietzsche – Nach fünfzig Jahren, in: Gesammelte Werke, Bd. 4, S. 1046.

[2123] Vgl. Huyssen u. Scherpe: Einleitung zu: Postmoderne, hg. v. dens., S. 8.

[2124] Vgl. Schulte-Sasse: Carl Einstein; or, The Postmodern Transformation of Modernism u. ders.: von der erkenntniskritischen zur linksradikalen metamorphose der romantik in der moderne: carl einstein als paradigma (beide Arbeiten im wesentlichen identisch).

Beachtung, besitzt gerade auch seine Surrealismus-Theorie (1928ff.) Eigenwert im europäischen Kontext, so müssen Überlegungen zur Postmoderne schon auf den „Bebuquin" zurückgreifen. Weder Früh- noch Spätwerk, je für sich oder aber – nunmehr – zusammen genommen, ergeben jedoch ein „gottesunmittelbares" Gesamtbild. Keine Epoche vermag auch die andere aufzuheben oder abzuwerten. Wie die chronologische und inhaltliche Gliederung unserer Untersuchung zeigt, gibt es jedoch deutlich markierte Schaffensphasen mit je spezifischen Transformationen: Ästhetisierung, Politisierung, Ethnologisierung, Semiotisierung, Historisierung: „le discours apparaîtra alors comme une suite de transformations."[2125] Zum Teil sind diese Entwicklungen irreversibel; so führt z.B. der Weg Einsteins um 1920 in die Ethnologisierung (hinzu kommt wenig später die Freud-Rezeption), 1928 in die Semiotisierung des Diskurses hinein, und Ethnologie (einschließlich Psychoanalyse) und Zeichentheorie behalten auch ihre diskurskonstitutive Funktion bis zuletzt. Sie besitzen diese bekanntlich noch heute[2126]. Zum Teil verhalten sich die transformatorischen Akte jedoch kontradiktorisch, zum Teil laufen die Diskurse eine Strecke parallel oder überdeterminieren sich[2127]. Da sich der Vorgang in einem besonderen Falle wiederholt, scheint hier ein grundsätzlicher, diskurslogisch unlösbarer Konflikt vorzuliegen. Während z.B. die Politisierung des Primitivismus um 1919 relativ widerspruchsfrei gelingt, schließen sich Ästhetizismus und Engagement wechselseitig aus[2128]. Im Grunde ist diese Basisopposition jedoch asymmetrisch. Einsteins ästhetische Einstellung, die er von der Décadence übernimmt und die seine Avantgarde-Theorie bis zum Surrealismus und darüber hinaus bestimmt, wird auch in mehreren – unterschiedlich akzentuierten – Anläufen nicht überwunden. Die Gefahr eines faschistoiden Monumentalismus (à la Waldschmidt), der wohl als konform zu Einsteins kurzer Kriegsbegeisterung 1914 gedacht werden kann, wird ebenso gebannt wie eine Verstrickung ins mythische Denken Anfang der dreißiger Jahre. Die rätedemokratische Revolte 1918/19, der 1933 provozierte Antifaschismus und daran anschließend das anarcho-syndikalistische Engagement in Spanien dominieren zwar die jeweiligen Veröffentlichungen – sie sind satirisch, polemisch, programmatisch usw. –, sie transformieren aber Einsteins Diskurs nur unwesentlich. Er handelt zwar „bei Gelegenheit" politisch, aber er bleibt „freischwebender" Künstler und Intellektueller[2129]. Diese Querlage zur Zeitgeschichte nennt er in „BEB II" und in der „Fabrikation der Fiktionen" mit schmerzlichem Bedauern „romantisch".

Ohne Zweifel darf das moderne Denken, darf auch die Avantgarde als von bürgerlicher Provenienz betrachtet werden – Einstein betont es selber mehrfach (vgl. FF, 87, 128, 162ff.), während die beiden relevanten Gegenbewegungen marxistisch bzw. faschistisch inspiriert waren. Einstein bekennt sich zur Linken, aber er rezipiert den Marxismus nur, insoweit er seinen weitaus radikaleren, aber auch konfuseren Emanzipationsvorstellungen entgegenkommt. Er wendet den Materialismus kritisch gegen die bestehenden Verhältnisse, führt jedoch keine Generalüberholung – man könnte auch sagen: „Gleichschaltung" – seines Diskurses durch. Er vollzieht eben keine „materialistische Wende". „Kunst" mit all ihren Imponderabilien und Arbitraritäten, zumal in avantgardistischer Radikalisierung, hätte nur um den Preis der Selbstaufgabe in ein gesellschaftspolitisches Konzept, die Teleologie des Klassenkampfes, eingepaßt werden können:

[2125] Greimas u. Courtés: Sémiotique, Bd. 1, S. 401

[2126] Vgl. Frank: Was ist Neostrukturalismus, S. 32.

[2127] Vgl. Titzmann: Kulturelles – Wissen – Denksystem, S. 53.

[2128] Vgl. Adorno: Engagement, in: Noten zur Literatur III, S. 109ff.

[2129] Vgl. Mannheim: Ideologie und Utopie, S. 135 u. Bering: Die Intellektuellen, S. 295ff.

> der untergang des romantikers BEB im rationalen kommunism, der eben doch nur eine fortsetzung des rationalen kapitalism bedeutet. kommunism besitzt nicht die menschliche spannweite bis jetzt genügende menschliche inhalte in sich aufzunehmen [...]. (AWE, 22)

Regelrechte Überläufer von der Avantgarde zum Faschismus und zum Leninismus/Stalinismus hat es zweifelsohne gegeben. Ich werte nicht, ich beobachte. Wie auch die geschichtliche Entwicklung zeigt, zieht der Marxismus völlig andere Gesellschafts- und Kunstformen nach sich, als sie Einstein genehm gewesen wären. Man braucht nur an Georg Lukács' Anti-Avantgardismus zu denken bzw. an die Realismus-Debatte in der (früheren) Sowjetunion[2130]. Avantgarde und Marxismus waren semiotisch und kategorial inkompatibel[2131]; dieser kam für Einstein als „große" Alternative nicht in Frage, weil die ästhetische Funktion des Diskurses gegenüber dem Parteilichkeitsmonopol, die diskursive Dissemination gegenüber der politische Konvention in den Hintergrund hätten treten müssen. Kommt im übrigen die (marxistische) Utopie total an ihr Ziel, so muß sie als Utopie erlöschen. Heinz-Gerd Schmitz erkennt daher als Wesen des Utopischen die „immerwährende Opposition"[2132].

Mehr oder weniger reflektiert verstand sich indes die Avantgarde selber als Opposition zur bürgerlichen Gesellschaft: „Die moderne Kunst ist ein verzweifelter Effort, die Individuen gegen gesellschaftliche Einordnung zu verteidigen." (FF, 16) Der Elitismus dieses Modells – von Einstein im Nachsatz vermerkt – sowie die groteske Chancenungleichheit von ästhetischer Utopie und gesellschaftlicher Realität bedarf kaum der Erwähnung; gleichwohl – und auf die Gefahr allzugroßer Vereinfachung hin – muß die triadische Konkurrenz festgehalten werden, die Einsteins Diskurs destabilisierte: Avantgarde-Kunst und Kommunismus (als Theorie und System) in Opposition zur bürgerlichen Gesellschaft *und* Avantgarde und Kommunismus in Opposition zueinander. Einstein konnte von der Avantgarde-Position aus nur immer „einige Schritte" auf die oppositionellen Pole der genannten Trias zugehen. Das prekäre Gleichgewicht brach mit der Machtergreifung von Faschismus und Stalinismus zusammen: die Avantgarde wurde im Dritten Reich und in der Sowjetunion vernichtet[2133]. Vermittels Kunsthandel und Museum dankt dagegen die bürgerliche Gesellschaft der Avantgarde für die ästhetische Ambiguitätstoleranz: „Die herrschenden Gruppen fühlten instinktiv, daß es nützlich sei, oppositionelle Tendenzen im Ästhetischen harmlos abflauen zu lassen." (FF, 16) Das oben dargestellte allseits frustrierende Dreiecksverhältnis kommt in einem Brief des Direktors der Basler Kunsthalle, Professor Dr. Wilhelm Barth – ich erwähnte ihn schon –, an eine Frau Dr. Kienzle vom 8. Mai 1933 ungewollt, aber trefflich zum Ausdruck – Barth war, wie auch anderen Schreiben, vor allem an Maja Hoffmann-Stehlin, zu entnehmen, eher aus Pflicht, denn aus Neigung mit der Einsteinschen Braque-Ausstellung befaßt. Er schreibt:

> Wenn man den „Braque" liest, möchte man sofort Mussolini oder Hitler herüberrufen an den Dalbengraben [Adresse der Kunsthalle], um dort den rechten Mann hinzusetzen der „Halt!" kommandiere und etwas besseres bringe. (KB)

Und er fügt hinzu: „Leider sind Mussolini und Hitler ganz falsche Adressen, wenn's an die Kunst geht." (KB) Das bedeutet, daß auch Teile des gehobenen Bürgertums (hier der Schweiz) gerne mit dem politischen Gegner der modernen Kunst gegen diese paktiert hätten, wenn mit deren

---

2130 Vgl. Kim-Kiefer: Probleme des Avantgardismus in der Ästhetik von Georg Lukács.

2131 Vgl. Demirovic: Ideologie, Diskurs und Hegemonie u. Brandt: Gesellschaft als Diskurs oder: Über den semiotischen Aufbau der Welt, S. 78.

2132 Schmitz: Wie kann man sagen, was nicht ist, S. 40.

2133 Vgl. Schiavo (Hg.): Futurismo e faschismo u. Grimm u. Hermand (Hg.): Faschismus und Avantgarde.

„Abschlachtung“[2134] – den Begriff gebraucht Barth in anderem Zusammenhang – nicht mehr oder gar alles zu Schaden gekommen, „in Scherben gefallen“ wäre („*ganz* falsche Adressen“). Man möchte nur „etwas *besseres*“ (Komparativ). Signifikant der stilistische Lapsus Barths, der die oben skizzierte Ambivalenz ausdrückt: statt „um die Kunst“ geht es ihm „an die Kunst“. Systemwandel und Kunstwandel sind inkongruent, insofern ersterer (im Prinzip) total, letzterer aber ambivalent fungiert. Andere, insbesondere pragmatische Unterschiede lasse ich hier unberührt.

Die zustande kommenden Konstellationen sind jedoch so variabel, daß sie eingehender geschichtlicher Würdigung bedürfen. Im Rahmen des epochalen Diskurses erfordern alle Aussagen von und über Einstein eine genaue Datierung: Abweichungen von plus/minus fünf Jahren bilden bereits erhebliche Fehlerquellen für Wertung und Interpretation. Der Begriff „Diskurswandel“, der unserer Einstein-Monographie vorgeordnet ist, sollte diese Prozessualität zum Ausdruck bringen. Einstein ist nicht das Genie, das eine Epoche im ganzen repräsentierte, er ist Dilettant in der anspruchsvollen Bedeutung, die schon im Nebentitel des „Bebuquin“ anklingt. Daß er zwischen Fragmentarismus und Totalismus eingespannt war, wußte er von Anfang an. Obgleich er stets an der Spitze der Avantgarde-Bewegung seit 1900 agierte – „weit an der Spitze“[2135] Gottfried Benn zufolge –, ja diese in wesentlichen Teilen mitbestimmte, war er doch immer nur Teilnehmer an übergreifenden und relativ instabilen Konstellationen. Als „Diskurs“ bezeichnete ich auf mittlerer Ebene den Gattungsrahmen[2136], an dessen Konstruktion Einstein mitwirkte, der aber auch seine einzelnen idiolektischen Aussagen regulierte. Die Partialität dieser Teilhabe bzw. dieser Diskursgenossenschaft rührt daher, daß entscheidende Anstöße von sehr verschiedenen Seiten kamen: von Einstein zum Teil zufällig, zum Teil als Fehlleistung, zum Teil auch intentional – etwa als politische Entscheidung – rezipiert, immer wieder aber aus einem schwer definierbaren Idealismus – „Platonismus“ – heraus, ohne Profitorientierung das Richtige und Notwendige zu tun im konstruktiven wie im destruktiven Sinne.

Die Diversität der Anstöße ist u.a. verknüpft mit Einsteins langjähriger Orientierung an der bildenden Kunst, die erst Ende der zwanziger Jahre durch das, was ich „Poetologisierung der Ästhetik“ nannte, abgelöst wurde, einer mehrfach gewendeten Rezeption der Ethnologie, einem politischen Engagement, dessen utopische Zielvorstellungen seinem basialen Anarchismus ebenso zuwiderliefen wie ihm eine parteilich-strategische Arbeit fremd war. Einstein verarbeitete Anregungen von Bergson, Mach, Freud, Lévy-Bruhl u.a., also Vertretern unterschiedlicher Wissenschaftsdiskurse. Einstein war nicht nur „homme de toutes les approches nouvelles“[2137] – und deren „médiateur“[2138] –, sondern er vereinigte auch massive Widersprüche in sich, in seinem Werk und Wirken: der kommerzielle Erfolg der von ihm favorisierten bildenden Kunst einerseits, auch – was damit zu tun hat – der Erfolg seiner „bildenden Kunstschmarren“[2139], die Marginalität seines eigenen literarischen Werks andererseits sind hier an erster Stelle zu nennen. Der theoretische bzw. ideologische Widerspruch von Avantgarde und Bourgeoisie ließ sich nicht bruchlos in die pragmatische Kongruenz von Kunst und Kommerz überführen – jedenfalls nicht im Bereich der Literatur, die weniger Anhalt bietet zur Reästhetisierung bzw. Wiederverdinglichung. Hier wird das Zusammenspiel von Arbitrarität

[2134] Es handelt sich um eine „U[?]-Abschlachtung“.
[2135] Benn an Wasmuth, 27. März 1951, in: Das gezeichnete Ich, S. 84.
[2136] Vgl. Frank: Zum Diskursbegriff bei Foucault, S. 38.
[2137] C. Malraux: Voici que vient l’été, S. 62.
[2138] Vgl. Meffre: La médiation culturelle entre la France et l’Allemagne de 1900 et 1940.
[2139] Einstein an Simon-Wolfskehl, Quelle: CEA.

und Konvention (Macht) bis in die semiologischen Wurzeln – das Graphem – bloßgelegt[2140]. Bot die Rolle des Snob zunächst noch Schutz vor narzistischer Kränkung, hoffte der Revolutionär auf ein Verschwinden der „Abhängigkeit“, so blieb dem späten Einstein nur noch das zynische Eingeständnis seiner intellektuellen „Donquichoterie“ (FF, 233). Die politische Entwicklung in Deutschland ließ ihn als Widerspruch erfahren, was gerade im Bereich von Kunst und Intelligenzia keiner sein mußte: deutsche Kultur und jüdische Abstammung, Nationalität und Internationalität, Avantgarde und Politik. Tragisch, daß und wie gerade er – jeden Existenz- und Asylrechts beraubt – in Frankreich zu Tode kommen mußte[2141].

Der größte Widerspruch kam „von innen“. Dieser ist freilich bei Einstein nicht dialektisch zu fassen – obwohl ein Vergleich mit Adornos „negativer Dialektik“ interessant schiene[2142] –, sondern in angemessener Weise diskurstheoretisch, und es soll auch nicht behauptet werden, uns gelänge, was der Einsteinschen Introspektion selbst sich verweigerte. Einsteins avantgardistischer Impetus findet seinen Ausdruck auch nur in subjektübergreifenden Diskursen. Wer wollte etwa seine Exogamie-Hypothese persönlich nehmen?

> zeigen BEB allein und ausgesetzt auf dem exercierplatz der mechanisierten [fast risikolosen existenzen]. ein mensch außerhalb des käfigs und somit wörtlich in der luft. [...] ein exogamer instinkt. hier der ursprung aller revolte. (B II, 10)

Diskurse setzen insbesondere da an, wo ein System aufbricht oder aufgebrochen wird. Der abendländische Zusammenbruch par excellence – zugleich *der* bewußtseinsgeschichtliche Erfolg der Moderne – war Einstein zufolge der „Tod Gottes“. Die Avantgarde neigt weder zu Reflexion noch zu Legitimation. Sie hat auch keine Tendenz zu Reparaturen, sie fühlt sich nicht verpflichtet, „auf zusammengebrochenem Stuhl kleben zu bleiben“ (K 1, 69). Ihr Diskurs ist performativ: „Il fait ce qu’il dit dans l’acte de le dire.“[2143] Dieses Herabtreten von der Ebene des Metadiskurses ist anarchistisch (vgl. W 4, 147), zugleich aber auch ein ästhetisches Verfahren: „Das Übersinnliche wird zu einem bestandlosen Produkt des Sinnlichen.“[2144] Das performative Prinzip prägt auch noch Einsteins geschichtliches Denken.

Die fraktale Struktur der Moderne bringt es mit sich, daß jeder Begriff Einsteins „dynamisch“ wird, daß er – aber ganz anders als bei Adorno – das Nichtidentische nicht fixiert, d.h. daß er momentane „Gestaltungen“ (vgl. W 4, 215) akzeptiert, daß sein begriffliches Denken aber fragmentarisch und (logo-) fugal bleibt. Dasselbe metonymische Prinzip der Dezentrierung gilt auch für Einsteins Texte sowie die Kunst der Avantgarde überhaupt. Versuchte Einstein zunächst – und paradoxerweise regressiv –, das Moment der Revolte an das religiöse „Gesetz“ oder die platonische Idee zu binden, so überantwortet er sich später ganz der so säkularen wie universellen Metamorphose. Die unüberbrückbare Differenz von Absolutem und Realen eröffnete dem Dandy – gewiß – Spielräume, in denen er allerdings nicht verweilen kann, die er diskursiv verbraucht. Auch führt Ästhetisierung als Metaphysik-Ersatz zwangsläufig in die Unendlichkeit der Semiose: das Ästhetische als Prototyp des symbolischen Zeichens. Paradoxerweise – so scheint es zumindest – ist Einstein

---

2140 Vgl. Derrida: De la grammatologie, SS. 26, 100, 401 u.ö.

2141 Vgl. Vormeier: La situation des réfugiés en provenance d’Allemagne septembre 1939 - juillet 1942, S. 88 u. 101, Anm. 2 u. dies.: La situation des émigrés allemands en France pendant la guerre (1939-1945).

2142 Vgl. Thyen: Negative Dialektik und Erfahrung, S. 113ff.

2143 Meschonnic: Modernité Modernité, S. 246.

2144 Heidegger: Nietzsches Wort „Gott ist tot“, in: Holzwege, S. 205; vgl. Lyotard: La condition postmoderne, S. 7f.

gerade da, wo er auch ästhetisch am „elementarsten“ agiert: im acte gratuit, politisch zutiefst motiviert, aber es handelt sich nicht um autochton „linke“ Politik. Die Motivation kommt nicht von einem vertieften Marx-Studium her, schon gar nicht 1918 in Brüssel. Über dieses so integrale wie zufällige Zusammentreffen von Ästhetizismus und Anarchismus kommt der Avantgarde-Diskurs nicht hinaus. Während Breton 1930 die „révolte absolue“[2145] im zweiten surrealistischen Manifest zum Dogma erhebt, hält sich Einstein immerhin für das anarcho-syndikalistische Engagement bereit.

Die mehrfach erhoffte politische Erfüllung – 1914, 1918/19, 1936/37 – fällt immer wieder, und zwar rasch, in Resignation zurück, gerade weil sich bei Einsteinschen Prämissen keine totalen, und d.h. sinn-vollen Systeme mehr aufbauen oder auf Dauer stellen lassen. Der nicht nur bei Einstein zu beobachtende „Hunger“ nach Gemeinschaft und Mythos, der zahllose Intellektuelle und Künstler angesichts der politischen Umbrüche in Europa verblendete – Erster Weltkrieg, Revolution, Faschismus, Sowjetunion –, ist auf die allgemeine Diskursunsicherheit zurückzuführen, eher denn auf spezifisch politische Interessen: „Niemand war seiner Wirklichkeit versichert.“ (FF, 101) Während der surrealistische Einstein am tiefsten in die Bewußtseinskrise eintaucht und sie in Theorie und Praxis des Automatismus assimiliert, ja ihre Wurzeln im „Handbuch der Kunst“ und in der „Fabrikation der Fiktionen“ sowohl historisch als auch theoretisch bloßlegt, versucht er in der zuletzt genannten Schrift, die überkommene transzendentale Spannung des Diskurses abzubauen, die auch noch im „Poetry is vertical“-Manifest von 1932 anklingt. Die gesellschaftliche „Realität“ soll nun die den „Tod Gottes“ überdauernde moralische Basis bilden. Nicht mehr soll auch der leere Horizont durch Surrogate gefüllt oder in magischen Ritualen kultiviert werden. Diese Umstellung, die mit Begriffen der Norm und Typisierung arbeitet, kann jedoch nicht gelingen, weil Sprache kein monoplanes System darstellt, das kollektiv unmittelbar verständliche Signale vermittelte – auch wenn Einstein obsessiv auf die Signalfunktion der Sprache (vgl. FF, 236) rekurriert: vielleicht eine Fehlrezeption des Bühlerschen Organonmodells[2146]. Daher wirken Einsteins späte Materialismen wie aufgesetzt auf eine Zeichentheorie bzw. Diskurspraxis, die ganz dem linguistic turn verschrieben bleiben. Gewiß herrscht in der „Fabrikation der Fiktionen“ der Ton der Klage oder Anklage vor, doch schlägt die permanente Negierung mitnichten in Positivität um: „Die Tatsachen vernebelten im Wolkenmeer der Zeichen und Meinungen [...].“ (FF, 152)[2147] Die „Fabrikation“ – der Diskurs – findet kein Ende, obwohl Einstein gleichsam das Präteritum beschwört.

Alle Einsteinschen Wandelbegriffe sind zugleich Krisenbegriffe: sie erzeugen eine Kette von „Katastrophen“ oder „Suiziden“ (vgl. B II, 12). Einstein vermag auch nicht den Diskurs zu entdifferenzieren, wie etwa an der folgenden Formulierung zu beobachten: „An die Stelle eines Geschehens setzte man eine Hatz symbolischer Fiktionen.“ (FF, 28) Gewiß opponieren hier die Kategorien „Sein“ und „Schein“ bzw. „Präsenz“ und „Absenz“, doch kann „Geschehen“ und „Hatz“ nur als graduell verschieden gedacht und gesagt werden. Die Verzeitlichung des Seins im Geschehen indes mündet unmittelbar wieder in die Besonderung der Symbole zurück. Einsteins Fixierungspostulat, mit dem er seinen eigenen Grundüberzeugungen bis 1933 widerspricht, versucht, die überkommene Bipolarität von Welt- und Heilsgeschichte[2148] zu restaurieren; nur erscheint jetzt als „oberster Wert“ die Gesellschaft: „Hier wittern [auch bei Einstein] religiöse Rudimente.“ (FF, 22) Konsequent zu Ende gedacht, wäre damit an die Stelle metaphysischer Totalität der politische

---

2145 Breton: Manifestes du surréalisme, S. 78.

2146 Vgl. Bühler: Sprachtheorie (1934), S. 28.

2147 Zu diesem indirektem de Saussure-Zitat vgl. jetzt Kiefer: Bebuquins Kindheit und Jugend – Carl Einsteins regressive Utopie

2148 Vgl. Löwith: Weltgeschichte und Heilsgeschehen, S. 339.

Totalitarismus getreten: die „soziale Despotie“[2149]. Einstein hat diesen Diskurswandel nicht vollzogen, und man sollte auch einmal überlegen, ob die fehlende Konsequenz nicht einem bewußten Abbruch des Versuches gleichkommt.

Schulte-Sasse ist nicht zuzustimmen, der seine im Grunde richtige Postmodernismus-These mit der Behauptung stützt, Einstein habe in der „Fabrikation der Fiktionen“ seinen erkenntniskritischen und seinen materialistischen Ansatz integriert[2150]. Man bedenke, daß Einstein unmittelbar vor oder neben der „Fabrikation der Fiktionen“ die Basler Georges Braque-Ausstellung vorbereitet. Niemand beschäftigt sich „so unerbittlich beim Zusammentrommeln von Braque-Bildern“ (KB), wie ein unleserlich Unterzeichnender am 25. März 1933 an den Direktor der Kunsthalle, Wilhelm Barth, nach Basel schreibt, der den „Gebrauchswert der Moderne“[2151] völlig negiert. Einstein bekundet selber gegenüber Maja Hoffmann-Stehlin, der Vorsitzenden des Basler Kunstvereins:

> Für die Dinge, die ich in Basel sagen möchte, ist eigentlich ein einzelner Vortrag ungenügend. Ich brauche zwei – drei Abende, damit man nicht in Allgemeinheiten stecken bleibt, sondern etwas Grundlegendes getan wird.[2152]

Einstein hält am 8. April 1933 eine Vorlesung über „Kubismus und Raumgestaltung“ und am 21. April 1933 eine Vorlesung über „Die Wendung zur Romantik“[2153]. Während die „Fabrikation der Fiktionen“ das „Gespenst einer autonomen Kunst“ (FF, 110) evoziert, rühmt Einstein im Basler Braque-Katalog: „Diese Malerei stützt sich auf nichts, was außerhalb der Malerei läge [...].“ (W 3, 178) Der Konflikt von Ästhetisierung und Politisierung, der sich in Einsteins Werk periodisch entzündet – zuletzt um 1933 –, dekonstruiert auch die „Fabrikation der Fiktionen“ als Text. Allerdings kann der intellektuelle Parcours Einsteins in einer Tendenz als durchaus einheitlich begriffen werden, eben der der Dekonstruktion. Heißt es eingangs der „Fabrikation der Fiktionen“: „Die Moderne von heute wird vergehen, da sie der socialen Bindung und Normierung ermangelt“ (FF, 14), so wiederholt sich das Todesmotiv auf der Ebene der Darstellung selber, insbesondere in Buch III („Das Vacuum“) und IV („Sonderbild“): „Im allgemeinen hält man die begriffliche Fixierung für einen vital positiven Akt. Wir sehen hier einen Todesprozeß, eine Minderung des gestaltprimären Tuns und Geschehens.“ (FF, 198) Diese Aussage schließt zwangsläufig die eigenen Äußerungsakte ein. Die Untersuchung hat in der Tat gezeigt, wie der Begriff des Todes bzw. des Selbstmords den Einsteinschen Diskurs mehr und mehr durchdringt. Dieser ist agonal: ich nehme die Doppeldeutigkeit von „kämpferich“ und „tötlich“ bewußt in Kauf. Das offene Ende der intellektuellen Biographie Einsteins läßt keine finale Harmonisierung zu, und sei es auch nur im Status eines Widerspruchs. Seine écriture folgte von Anfang an dem Widerspiel von stilistischem arrêt und sprachlichem Primärprozeß: eine „dekonstruktive Rhetorik“[2154]. Man kann diesen Wesenszug des Einsteinschen Diskurses als Beitrag zur „Verwesung“ der abendländischen Metaphysik deuten[2155], und man kann ihn bis in die Todesarten Einsteins hinein verfolgen: Schnitte durch die Pulsadern und dann wie gegenüber Kahnweiler an-

---

[2149] Einstein an Wasmuth, 21. August (?), Quelle: DLA.

[2150] Vgl. Schulte-Sasse: Carl Einstein; or, The Postmodern Transformation of Modernism, S. 43; Schulte-Sasse geht damit einen Kompromiß mit Oehms Materialismus-These ein.

[2151] Raddatz: Das Kunstwerk ist Sache der Willkür, S. 58.

[2152] Einstein an Hoffmann-Stehlin, in Abschrift von Hoffmann-Stehlin an Barth, 16. Dezember 1932, Quelle: KB.

[2153] Hoffmann-Stehlin an Barth, 29. März 1933, Quelle: KB.

[2154] Schulte-Sasse: von der erkenntniskritischen zur linksradikalen metamorphose der romantik in der moderne: carl einstein als paradigma, S. 63.

[2155] Vgl. Heidegger: Nietzsches Wort „Gott ist tot“, S. 217.

gekündigt die Vereinigung mit dem Element: „Je me foutrai à l'eau." (PEN, 125) Das ist kein einfaches „Sich ins Wasser Werfen". Das französische Wörterbuch gibt die Bedeutungsnuancen des Verbs (se foutre) genauer an: se faire, se donner, se flanquer, s'enfuir, se moquer[2156]. Stück Nr. 125 der „Fröhlichen Wissenschaft" liest sich wie ein Programm der „kometenhaften" Laufbahn BEB-Einsteins, denn – „Stürzen wir nicht fortwährend?"[2157] Das „Vorspiel", das „Bebuquin" war, ein „fünf sechs mal mißglückter Anfang"[2158], der nicht „fertig" werden *konnte*, ist in Nietzsches „Tollem Menschen" angesagt. Eine Lektüre, die auf Sinnerfüllung aus ist, auf die Interpretation von Gehalten, wird daher bei Einstein nicht auf ihre Kosten kommen. Vor allem die Kapitel, die sich in relativ konventioneller Weise mit dem begrifflichen Material Einsteins befassen, legen ein gewisses Ungenügen seines Sprachgebrauchs bloß – wenn man ihn philosophisch oder philologisch festlegen will. Es fruchtet wenig, seinen Idiolekt normalsprachlich zurechtzurücken, d.h. auf Allgemeinheit hin auszurichten. Die Lektüre muß dem dekonstruktiven Zug folgen, den der Einsteinsche Diskurs vorgibt, seinen sukzessiven Transformationsgestalten; dann beginnt er zu „wirken". „Einstein" wird „Unfels" – wie ihn Friedrich Eisenlohr treffend pseudonymisierte/mythisierte[2159]: (k)ein Fels, auf den man „eine Gemeine" bauen kann[2160]. Die Zeitgeschichte schnitt Einstein zwar das Wort ab: sein Weg hört auf – „Dieses Enden läßt den Weg [aber] nicht verschwinden, sondern dieses Aufhören bestimmt den Weg als diesen vorhandenen."[2161] Bebuquins „Aussage" (W 1, 114) bezeichnet „die Richtung"[2162].

2156 Vgl. Le petit Robert, S. 740.

2157 Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, in: Kritische Studienausgabe, Bd. 3, S. 481; auch Heidegger weist auf das Stück hin, vgl. Nietzsches Wort „Gott ist tot", in: Holzwege, S. 210ff.

2158 Einstein an Simon-Wolfskehl, Quelle: CEA.

2159 Vgl. Eisenlohr: Das gläserne Netz, S. 661 u.ö.

2160 Vgl. Luther: Die gantze Heilige Schrifft Deudsch, Bd. 2, S. 1999: Matth. 16, 18. Es sei hier – an wenig geeigneter Stelle – nochmals die auf der Berliner Arbeitstagung der Carl-Einstein-Gesellschaft/Société-Carl-Einstein 1987 vorgebrachte Unterstellung eines namentlich unbekannt gebliebenen Berliner Kunstwissenschaftlers zurückgewiesen, die an der Universität Bayreuth gegründete Vereinigung habe nichts anderes im Sinn, als den *einen* Stein, gleichsam als heiligen Graal, zu hüten – das Gegenteil ist richtig. (Die germanistischen Veranstaltungen fanden damals wohlgmerkt auf dem sog. Roten Hügel, nicht dem Grünen, statt.) Einem auf Brecht gemünzten Wort Heiner Müllers zufolge hieße Einstein „gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, [...] Verrat"; vgl. Theater 1980. Jb. v. Theater heute, 1980, S. 134.

2161 Heidegger: Sein und Zeit, S. 244f.

2162 Ball: Die Flucht aus der Zeit, S. 13.

4. Anhang

4.1. Literaturverzeichnis

4.1.1. Praktische Hinweise

Drucke von Einsteins Werken werden in der Regel in der Untersuchung selbst zitiert, und zwar mit den unten angegebenen Siglen; die Zahl nach dem Komma gibt die Seite an. Da die Signaturen, die Penkert und Oehm benutzten, im Carl-Einstein-Archiv 2002 verändert wurden und die Penkertschen bzw. Oehmschen Belege daher gelegentlich nicht mehr auffindbar sind, mußte im Bedarfsfall nach den beiden Autorinnen zitiert werden; siehe auch dazu die entsprechenden Siglen. Die in verschiedenen Archiven deponierten Briefe bzw. Briefwechsel Einsteins werden ebenfalls in der Untersuchung zitiert (Siglen s.u.), wenn eine Anmerkung keine weiteren Erkenntnisse erbringen könnte. Findet sich keine Angabe zur Datierung, so läßt sich auch keine nachweisen. Im Falle von unveröffentlichten Nachlaßtexten, insbesondere von „BEB II" und dem „Handbuch der Kunst", gibt die letzte Zahl nicht die Seite, sondern die Mappe an, in der der Beleg im Carl-Einstein-Archiv eingeordnet war. Die Signaturen des Findbuchs von 2002 stimmen nicht damit überein.

Überhaupt sollte zu den ausführlichen Primärzitaten angemerkt werden, daß eine Kenntnis von Einstein-Texten – auch gedruckt vorliegenden – selbst beim fachwissenschaftlichen Publikum nicht immer vorausgesetzt werden kann, so daß durch das Zitat auch Überzeugungsarbeit hinsichtlich einer lohnenswerten Lektüre betrieben wird. Wahrscheinlich wird auch manche Quelle aus dem Nachlaß bzw. dem verstreuten Briefwechsel Einsteins noch geraume Zeit, vielleicht auch für immer unveröffentlicht bleiben.

Einsteins Werk liegt noch in keiner wissenschaftlich zuverlässigen Ausgabe vor; die Werk- und Nachlaßausgabe (W) ist – ebenso wie die spätere Berliner Ausgabe (BA), wenn auch in geringerem Maße – lücken- und fehlerhaft in Text und Kommentar und kann allenfalls als Leseausgabe bewertet werden. Freilich sind wir auf sie angewiesen, und ohne Zweifel sind – im Blick auf den ersten Nachlaßband (W 4) – Lektüre und Transskription der Einsteinschen Handschriften – vor allem aus der Frühzeit, wo er noch Kurrent schreibt – außerordentlich schwierig. Die (unterschiedlichen) editorischen Prinzipien aller bislang erschienenen vier Bände können hier kaum diskutiert werden. Schon die typographischen Konventionen der zeitgenössischen Drucke sind äußerst heterogen, und auch Einsteins Gebrauch schwankt – sogar im selben Text. Häufig liegt das allerdings nur daran, daß er der Bequemlichkeit wegen die Schreibmaschine ohne Großbuchstaben, ohne „ß" (dafür „ss") oder ohne Umlautzeichen (statt „ä" „ae" usw.) benutzt; letzteres vor allem in Frankreich, wenn er nur über eine französische Schreibmaschine verfügt. Diese rein äußerlich bewirkten Schreibarten braucht der Editor nicht als verfassereigentümlich zu übernehmen. Einsteins handschriftliche Korrekturen folgen nämlich meist wieder der üblichen Rechtschreibung. Einer leichteren Lesbarkeit wegen normalisieren wir daher in den Nachlaßzitaten (auch aus zweiter Hand) die oben genannten Abweichungen. Hinsichtlich der Groß/Kleinschreibung wird jedoch die in der zitierten Passage überwiegende Form zum Maßstab genommen, wobei Einsteins zeittypische Kleinschreibung etwa von substantivierten Adjektiven u.ä. nicht berührt wird. Absichtliche graphische Manierismen, etwa „f" statt „ph", werden

beibehalten; die frequente Kleinschreibung nach Punkt ebenfalls. Nur wenn zum Verständnis nötig, wird die Zeichensetzung in eckigen Klammern ergänzt. In ihrer Eigenart bedeutungslose Abkürzungen wie z.B. das Einsteinsche „) (" für „usw." oder „etc." oder „u." für „und" werden in der Regel stillschweigend aufgelöst bzw. ersetzt, nicht dagegen signifikante Abkürzungen wie z.B. „K" für „Kunst" oder „Kg" für Kunstgeschichte. Hier erfolgt die Auflösung in eckiger Klammer.

Ein besonderes Problem stellt die Briefedition dar, von der hier nur soviel gesagt werden soll, daß die Dunkelziffer des vorhandenen, aber nicht zugänglichen Materials hoch zu sein scheint – überhaupt sind Interessen- und Rechtskonflikte jeder Forschung hinderlich. Problematisch auch alle fremdsprachlichen Schriften und Texte, seien sie von Einstein selber in der Muttersprache verfaßt und übersetzt oder von Dritten übersetzt. Sicher liegt bei jedem Text das Mischungsverhältnis von Eigenem und Fremden anders. Offensichtliche Flüchtigkeitsfehler, insbesondere im Französischen, werden in der Regel stillschweigend verbessert. Prinzipiell werden bei der Textwiedergabe zeitgenössische Übersetzungen (z.B. in „Documents"), die ja in irgendeiner Weise autorisiert wurden, Neuübersetzungen vorgezogen. Die Gepflogenheiten des akademischen Diskurses erfordern den Nachweis auch aller Sekundärquellen; hierbei wird in den Fußnoten der Haupttitel, bei dessen Überlänge ein Kurztitel zitiert. Diese kollegialen Verpflichtungen sollen nun dem Publikum mitnichten vorenthalten werden, auch wo eine eigene Formulierung gewiß möglich gewesen wäre. Sowohl der Forschungsgegenstand „Einstein" – und seine Hochschätzung bei aller Problematisierung – als auch der ihm angemessene diskurstheoretische Zugang bedurften zudem ihrer Legitimation durch explizite Verweise und Belege.

Dank gebührt allen Freunden und Freundinnen aus der Carl-Einstein-Gesellschaft/Société-Carl-Einstein, die selbstlos zum Meinungs- und Informationsaustausch bereit waren, sowie zahlreichen Kollegen und Kolleginnen, die zum Abschluß dieser Arbeit beigetragen haben – nicht zuletzt Dank auch der Bayreuther Fakultät, die das „schwierige" Unternehmen gefördert und gutgeheißen hat, und der Universitätsbibliothek Bayreuth. Daß der Verfasser noch während der Herstellung des Personenregisters das Ende seines Arbeitsvertrages binnen weniger Tage zu gewärtigen hatte, gehört gewiß nicht nur zu den biographischen „Denkwürdigkeiten" dieser Arbeit, sondern wirft auch ein Licht auf die „geistige Situation" dieser Zeit. Wieviele Intellektuelle und Literaturwissenschaftler erwachen nicht eines Morgens – wie Einstein schrieb – „als elende Arbeitslose" (FF, 102)? Immerhin kam in meinem Fall der „reitende Bote des Königs"[2163], d.h. hier des bayerischen Kultusministers, gerade noch rechtzeitig... Und Fortuna blieb dem Tüchtigen treu... Den dadaistischen Ausspruch Herbert Achternbuschs im Ohr, „Du hast keine Chance, aber nutze sie!", bewarb ich mich mit einem Vortrag des denkwürdigens Titels „Ratten im Deutschunterricht…"[2164] erfolgreich[2165] um den

---

2163 Brecht: Die Dreigroschenoper, in: Gesammelte Werke, Bd. 2, S. 485.

2164 Kiefer: Ratten im Deutschunterricht…

2165 Natürlich überwogen in meiner Amtszeit pädagogische, didaktische, methodologische u.a. Fragestellungen die der Carl Einstein-Grundlagenforschung; aber der Problemkern ist hier wie da derselbe – eine Grundformel der Moderne: wie kann die Beschäftigung mit Kunst und Literatur subjektive Lernergebnisse erzielen, die kollektive, also gesellschaftliche, Wirkungen mit sich bringen, Wirkungen, die im Verhältnis zum status quo stabilisierend oder aber auch innovierend sein können – diese Alternative wiederum wäre ebenso Thema didaktischer Forschung und Wertreflexion wie der Literatur- und Kunstkritik. Ein Irrtum dabei wäre zu meinen, die Anfang des 20. Jahrhunderts einer allgemeinen Jugendbewegung entspringende Avantgarde fände heute noch unmittelbare Sympathie bei der jungen Generation. Einerseits werden die expressionistischen, dadaistischen, kubistischen etc. Verfremdungseffekte durch Historisierung und Musealisierung verdoppelt, d.h. sie wirken doppelt fremd; andererseits ist die historische Schockwirkung verblasst und das wirkungsgeschichtliche Bewusstsein verschwunden. Man tanzt zwar – nur z.B. – in der Nachfolge Josephine Bakers, der Verlebendigung und gewissermaßen „Enkulturation" von Einsteins

Lehrstuhl für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur und des Deutschen als Zweitsprache an der Ludwig Maximilians-Universität München, wo ich in der nachwirkungsreichen Expressionismus-Vorlesung Walter Müller-Seidels im Sommersemester 1974 zum – zweiten Mal den Namen Carl Einstein gehört hatte, der mir immerhin schon aus einem Proseminar von Sibylle Penkert über Gottfried Benn bekannt war. Die Heidelberger Dozentin, bei der ich ein Gottfried Benn-Proseminar besuchte, lag Sommersemester 1969 in den letzten Zügen ihrer bekannten Dissertation und ließ gelegentlich Bemerkungen über den interessanten Benn-Freund ins Seminargespräch einfließen. Als DAAD-Lektor (und „One-Man-Goethe-Institute", so ein anglophoner Unbekannter, dem ich erklärte, was ich in Afrika zu tun hätte) in Benin las ich 1980 endlich die „Negerplastik" und begann afrikanische Masken, Skulpturen, Gebrauchsgegenstände etc. zu sammeln… Doch ich schweife ab.

Eine detaillierte Aufzählung aller oben noch nicht erwähnten Dankesadressen zeitigte ob ihrer Vielzahl die Gefahr, daß sich doch der Eine oder die Andere übergangen fühlte – und das wäre schlimm! Stellvertretend für alle diejenigen Personen und Institutionen, die Druckerlaubnisse erteilt haben – sie sind in der Druckversion von 1994 unter 4.1.2 angeführt –, sei zu guter Letzt Liliane Meffre bedankt, der Bevollmächtigten der Einstein-Erben, die in ihrer Ausgabe des Einstein/Kahnweiler-Briefwechsels auf die von ihr im Musée national de Picasso (Paris) entdeckten Briefe Einsteins an Picasso aufmerksam machte. Mir hätten während der – am heimischen Computer – herzustellenden Druckfassung Zeit und Mittel gefehlt, selber nach Paris zu reisen. Die Brief-Transkriptionen, die mir Madame Meffre zur Verfügung stellte, ermöglichten es mir, auch in genannter Hinsicht letzte Hand an mein Werk anzulegen.

Das in der Druckfassung von 1994 unter 4.2 folgende Personenregister bleibt in der pdf-Fassung 2015 weg, da Namen hier mit einem Suchbefehl ermittelt werden können.

4.1.2. Abgekürzt zitierte Literatur

AA	Carl Einstein: Les arts de l'Afrique, hg. u. übers. v. Liliane Meffre, Werkkomm. v. Jean-Louis Paudrat, Arles 2015
AL	Afrikanische Legenden, hg. v. Carl Einstein, Berlin 1925
al	alternative, Jg. 13 (1970), H. 75: Carl Einstein
AWE	Avantgarde – Weltkrieg – Exil. Materialien zu Carl Einstein und Salomo Friedlaender/Mynona, hg. v. Klaus H. Kiefer, Frankfurt/M. - Bern - New York 1986
B	Carl Einstein: Bebuquin, hg. v. Erich Kleinschmidt, Stuttgart 1985
BA	BA = Werke. Berliner Ausgabe, Bd. 1: 1907-1918, u. Mitarb. v. Katharina Langhammer u.a. hg. v. Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar, Bd. 2: 1919-1928, u. Mitarb. v. Steffen Damm u.a. hg. v. Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar; Bd. 3: 1929-1940, u. Mitarb. v. Steffen Damm u.a. hg. v. Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar, Berlin 1994 u. 1996
B II	Carl Einstein: BEB II, Ms. in CEA
BEB	Bebuquin in B II
BN	Bibliothèque Nationale, Paris
BRB	The Beineke Rare Book and Manuscript Library, Yale University
CEA	Carl-Einstein-Archiv, Akademie der Künste, Berlin
CEK	Carl-Einstein-Kolloquium 1986, hg. v. Klaus H. Kiefer, Frankfurt/M. u.a. 1988
CEM	Carl Einstein-Materialien, Bd. 1: Zwischen Bebuquin und Negerplastik, u. Mitarb. v. Gerti Fietzek hg. v. Rolf-Peter Baacke, Berlin 1990
DBF	Deutsche Bibliothek Frankfurt/M. - Deutsches Exilarchiv 1933-1945

„Negerplastik", hat aber keinen Begriff von „Primitivismus". Vgl. auch Kiefer: „Didaktisches für Zurückgebliebene", S. 206 u.ö.

DLA	Deutsches Literaturarchiv/Schiller Nationalmuseum, Marbach/N.
EA	Europa-Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode, außerdem nicht unwichtige Nebenbemerkungen, hg. v. Carl Einstein u. Paul Westheim, Potsdam: Kiepenheuer 1925 (Fotomech. Nachdr. Leipzig u. Weimar: Kiepenheuer 1984)
EÄ	Sibylle Penkert: Carl Einstein – Existenz und Ästhetik. Einführung mit einem Anhang unveröffentlichter Nachlaßtexte, Wiesbaden 1970
EKC	Carl Einstein – Daniel-Henry Kahnweiler. Correspondance 1921-1939, übers. u. m. Anm. hg. v. Liliane Meffre, Marseille1993
FJD	Bibliothèque littéraire: Fonds Jacques Doucet, Paris
FF	Carl Einstein: Die Fabrikation der Fiktionen, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 4 (mehr nicht ersch.), hg. v. Sibylle Penkert, eingel. v. Helmut Heißenbüttel, m. Beitr. v. Sibylle Penkert u. Katrin Sello, Reinbek/H. 1973
GB	Carl Einstein: Georges Braque, ins Frz. übers. v. M. E. Zipruth, Paris u. New York 1935
GLA	General-Landesarchiv Karlsruhe, Quellen zu Einsteins Gymnasialzeit
GLL	Galerie Louise Leiris, Paris
GP	Galerie Pudelko, Bonn
GW	Carl Einstein: Gesammelte Werke, hg. v. Ernst Nef, Wiesbaden 1962
HdK	Carl Einstein: Handbuch der Kunst, Ms. in CEA
K 1, 2, 3	Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 16, Berlin 1926, 1928, 1931 (2. u. 3. jeweils veränd. u. erw. Aufl.)
KB	Kunsthalle Basel
kb	kritische berichte, Jg. 13 (1985), H. 4: Carl Einstein
Kf	Klaus H. Kiefer
KSA	Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn., hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München - Berlin - New York 1980
MNP	Musée national de Picasso, Paris
OEH	Carl Einstein, zit. n.: Heidemarie Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, München 1976
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung: Nachlaß Hans Pfitzner
PEN	Carl Einstein, zit. n.: Sibylle Penkert: Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie, Göttingen 1969
PKS	Carl Einstein – Paul Klee: Briefwechsel, Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
SA	Friedrich Nietzsche: Werke (Tb-Ausg. in 5 Bdn.), hg. v. Karl Schlechta, Frankfurt/M. - Berlin - Wien 1972 (Nachdr. d. 6. durchges. Aufl.)
W 1, 2, 3, 4	Carl Einstein: Werke, Bd. 1: 1908-1918, u. Mitarb. v. Jens Kwasny hg. v. Rolf-Peter Baacke; Bd. 2: 1919-1928, u. Mitarb. v. Henriette Beese u. Jens Kwasny hg. v. Marion Schmid, Bd. 3: 1929-1940, hg. v. Marion Schmid u. Liliane Meffre, Bd. 4: Texte aus dem Nachlaß I, hg. v. Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar, Berlin u. Wien 1980, 1981, 1985, 1992

4.1.3. Studien und Quellen

Ades, Dawn: Dada and Surrealism Reviewed, Einl. v. David Sylvester, m. e. Essay v. Elisabeth Cowling, Kat.: Hayward Gallery London, 11. Januar - 27. März 1978, o. O. 1978

Adler, Alfred: Individualpyschologie. Eine systematische Darstellung seiner Lehre in Auszügen aus seinen Schriften, hg. v. Heinz L. Ansbacher, Einf. v. Ernst Bornemann, München u. Basel 1982 (3., erg. Aufl.)

Adorno, Theodor W.: Engagement, in: Noten zur Literatur III, Frankfurt/M. 1965, S. 109-135

- Gesammelte Schriften, Bd. 7: Ästhetische Theorie, hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1970
- Negative Dialektik, Frankfurt/M. 1982 (3. Aufl.)

Aktion (Die) 1911-1918. Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst, hg. v. Franz Pfemfert, Auswahl v. Thomas Rietzschel, Köln 1987

Aktions-Bücher der Aeternisten, hg. v. Franz Pfemfert, Berlin-Wilmersdorf 1916-1919

Albouy, Pierre: „Paludes“ et le mythe de l’écrivain, in: Cahiers André Gide, Bd. 3 (1972), S. 241-252

Albrecht, Jörn: Europäischer Strukturalismus. Ein forschungsgeschichtlicher Überblick, Tübingen 1988

Alexandrian, Sarane: Le surréalisme et le rêve, Vorw. v. J.-B. Pontalis, Paris 1974

Allan, Roy F.: Literary Life in German Expressionism and the Berlin Circles, Ann Arbor/MI 1983

Alquié, Ferdinand: Philosophie du surréalisme, Paris 1970

- Le surréalisme et l'art, in: Les études philosophiques, Nr. 2 (1975): Avant-garde et esthétique, S. 149-160
Alwast, Jendris: Logik der dionysischen Revolte. Nietzsches Entwurf einer aporetisch dementierten „kritischen Theorie", Meisenheim/G. 1975
Ambrogio, Ignazio: Formalismo e avangardia in Russia, Rom 1968
Andrea, Jeanne d' (Hg.): Kazimir Malevich 1878-1935, Kat.: National Gallery of Art, Washington/DC, 16. September - 4. November 1990, Los Angeles/CA 1990
Anholt, Franz: Die deutsche Verwaltung in Belgien, Berlin u. Brüssel 1917
Ankermann, Bernhard: Kulturkreise und Kulturschichten in Afrika, in: Zs. f. Ethnologie, Jg. 37 (1905), S. 54-91
(Anonym): Rez. zu: Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1926, in: Literarisches Zentralblatt (Leipzig), Jg. 77, Nr. 10 (31. Mai 1926), S. 848
(Anonym): Künstler und Kritiker. Der Fall Einstein – de Fiori, in: Vossische Zeitung, Nr. 107 (8. Mai 1926), o. S.
Anz, Heinrich: Ein Fanatiker des Absoluten. Zu neueren Arbeiten über Carl Einstein, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen, Jg. 225 (1973), S. 156-173
- „Artistischer Revolteur" und „verlorener Chiliast". Bemerkungen zu Carl Einstein, in: Text & Kontext, Bd. 13 (1985), S. 66-79
Anz, Thomas: Literatur der Existenz. Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus, Stuttgart 1977
- Unbehagen an der Moderne. Der dritte Band der Werke Carl Einsteins, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 201 (31. August 1985), o. S. (Literatur-Beilage)
- Verliebt in den schönen Klang. Ein Porträt des Schriftstellers und Kunstkritikers Carl Einstein (= Rez. zu: Hans Joachim Dethlefs: Carl Einstein, 1985), in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 206 (6. September 1985), S. 26
- u. Michael Stark (Hg.): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920, Stuttgart 1982
- u. Joseph Vogl (Hg.): Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914-1918, München u. Wien 1982
Apel, Karl-Otto: Peirce' Denkweg vom Pragmatismus zum Pragmatizismus, Einf. zu: Charles S. Peirce: Schriften II: Vom Pragmatismus zum Pragmatizismus, übers. v. Gert Wartenberg, Frankfurt/M. 1970, S. 11-124
Apollinaire, Guillaume: Œuvres en prose, m. Anm. hg. v. Michel Décaudin, Paris 1977
- Méditations esthétiques. Les peintres cubistes, m. Anm. hg. v. L. C. Breunig u. J.-C. Chevalier, Paris 1980
- Chroniques d'art 1902-1918, m. Vorw. u. Anm. hg. v. L.-C. Breunig, Paris 1980
Aragon, Louis: Fragments d'une conférence (faite à Madrid, à la Residencia des Estudiantes, le 18 avril 1925), in: La Révolution surréaliste, Jg. 1 (1925), Nr. 4, S. 23-25
- Les collages (1923-1965), Paris 1980 (2. Aufl.)
- Le paysan de Paris (1926), Paris 1953 (Neuaufl.)
- Traité du style (1928), Paris 1980
Argan, Giulio Carlo: Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 12: Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940, m. Beitr. v. Rossana Bossaglia u.a., Frankfurt/M. - Berlin - Wien 1977
Aristoteles: Lehre vom Schluß oder Erste Analytik (Organon III), übers. u. m. Anm. vers. v. Eugen Rolfes, Hamburg 1975
Arnold, Armin: Prosa des Expressionismus. Herkunft, Analyse, Inventar, Stuttgart u.a. 1972
Assmann, Jan: Viel Stil am Nil? Altägypten und das Problem des Kulturstils, in: Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/M. 1986, S. 519-540
Art (L') face à la crise 1919-1939. Actes du 4[e] colloque d'histoire de l'Art contemporain tenu à Saint-Etienne, 22.-25. März 1979, hg. v. Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Saint-Etienne 1980
Assouline, Pierre: L'homme de l'art. D.-H. Kahnweiler (1884-1979), Paris 1988
Aus den Archiven des belgischen Kolonialministeriums, Berlin 1916ff.
Aust, Günter: Sammlungen in Elberfeld und Barmen, in: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Industriegebiet. Stadtentwicklung – Sammlungen – Ausstellungen, Kat.: Von der Heydt-Museum Wuppertal 1984
Baacke, Rolf-Peter: Carl Einstein – Kunstagent, in: Carl Einstein-Materialien, Bd. 1: Zwischen Bebuquin und Negerplastik, u. Mitarb. v. Gerti Fietzek hg. v. dems., Berlin 1990, S. 9-26
- (Hg.): Carl Einstein: Sterben des Komis Meyers. Prosa und Schriften, München 1993
Badia, Gilbert: Les spartakistes. 1918: l'Allemagne en révolution, Paris 1966
- Le Spartakisme. Les dernières années de Rosa Luxemburg et de Karl Liebknecht 1914-1919, Paris 1967
- u.a.: Les barbelés de l'exil. Etudes sur l'émigration allemande et autrichienne (1938-1940), Grenoble 1979
Bätschmann, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern, Darmstadt 1984

- Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des Parler Peinture, Bern 1977
Bahr, Hermann: Zur Überwindung des Naturalismus, hg. v. Gotthart Wunberg, Stuttgart u.a. 1968
Bakunin, Michail: Staatlichkeit und Anarchie und andere Schriften, hg. u. eingel. v. Horst Stuke, Frankfurt/M. - Berlin - Wien 1972
Balakian, Anna: Dada – Surrealism: Fundamental Differences, in: Proceedings of the Comparative Literature Symposium: From Surrealism to the Absurd, Bd. 3, 29.-30. Januar 1970, hg. v. Wolodymyr T. Zyla, Lubbock/TX 1970, S. 13-30
- Where is the „Garde“ of the Avant-garde?, in: Proceedings of the 8th Congress of the International Comparative Literature Association, hg. v. Béla Köpeczi u. György M. Vajda, Stuttgart 1980, Bd. 1, S. 907-910
- (Hg.): The Symbolist Movement in the Literature of European Languages, Budapest 1984
Ball, Hugo: Totenrede [auf Hans Leybold], in: Die weißen Blätter, Jg. 2 (1915), S. 525-527
- Die Flucht aus der Zeit, Luzern 1946
Balzac, Honoré de: Traité de la vie élégante (1830), in: La comédie humaine, Bd. 12: Etudes analytiques [u.a.], hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris 1981
Barck, Karlheinz: Motifs d'une polémique en palimpseste contre le surréalisme: Carl Einstein, in: Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme, Nr. 7 (1985), S. 183-204
- Kontinente der Phantasie, Nachw. zu: Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch, hg. v. dems., Leipzig 1990, S. 733-765
Barr, Alfred u.a.: Cubism and Abstract Art, Kat.: The Museum of Modern Art (1936), New York 1966
Barron, Stephanie (Hg.): Skulptur des Expressionismus, Kat.: Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 12. Juli - 20. August 1984, München 1984 (2., korr. Aufl.)
Bartels, Adolf: Das Ende der „Moderne“?, in: Das Kunstwerk, Jg. 17/II (1903/04), S. 414-420
Barthes, Roland: Mythologies, Paris 1957
- Eléments de sémiologie, in: Communications, Bd. 4 (1964): Recherches sémiologiques, S. 91-135
Bassani, Ezio: Le opere illustrate in „Negerplastik“, in: Critica d'arte *africana*, Jg. 2 (1985), Ser. 2, Nr. 2, S. 33-43
Baßler, Moritz: „Messias neuer Realität“. Ein systematischer Versuch zu Carl Einstein, Magisterarbeit (masch.) Tübingen 1989
- Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916, Tübingen 1994
Bataille, Georges: Documents, Paris 1968
- Œuvres complètes, 9 Bde., Paris 1979ff.
Baudelaire, Charles: Œuvres complètes, 2 Bde., m. Einl. u. Anm. hg. v. Claude Pichois, Paris 1975 u. 1976
Baudouin, Charles: Psychanalyse de l'Art, Paris 1929
Bauer, Arnold: Den Avantgardisten um einen Schritt voraus. Erste lückenlose Dokumentation über Carl Einstein in der Akademie, in: Der Kurier (Berlin), 20. Juni 1966
Bauer, Hermann: Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, München 1979 (2., verb. u. erw. Aufl.)
- Form, Struktur, Stil: Die formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden, in: Kunstgeschichte, hg. v. Hans Belting u.a., Berlin 1986, S. 147-163
Bauer, Roger: „Décadence“ bei Nietzsche. Versuch einer Bestandsaufnahme, in: Literary-Theory and Criticism. Fs. Presented to René Wellek in Honor of his 80th Birthday, hg. v. Joseph P. Strelka, 2 Bde., Bern - Frankfurt/M. - New York 1984, Bd. 1: Theorie, S. 35-68
Baumgarth, Christa: Geschichte des Futurismus, Reinbek/H. 1966
Beaugrande, Robert-Alain de u. Wolfgang Ulrich Dressler: Einführung in die Textlinguistik, Tübingen 1981
Beckford, William: Vathek. Mit den Episoden, übers. v. Franz Blei (Rev. d. Übers. v. Robert Picht, d. Episoden v. Ronald Weber), Vorw. v. Max Hölzer, Nachw. v. Reinhold Grimm, Frankfurt/M. 1964
Béhar, Henri: Le théâtre dada et surréaliste, Paris 1979 (2., verb. u. erw. Aufl.)
Belgischer Kurier, Jg. 4 (Juli - November 1918)
Bell, Quentin: The Art Critic and the Art Historian, Cambridge 1974
Benda, Julien: La trahison des clercs, Paris 1927
Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1974ff.
- Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik (1920), hg. v. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991 (5. Aufl.)
Benn, Gottfried: Gesammelte Werke in 8 Bdn., hg. v. Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1968
- Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., textkrit. durchges. u. hg. v. Bruno Hillebrand, Frankfurt/M. 1984
- Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, in Verb. m. Ilse Benn hg. v. Gerhard Schuster, Stuttgart 1987ff.

- Das gezeichnete Ich. Briefe aus dem Jahre 1900-1956, m. e. Nachw. v. Max Rychner, München 1975 (3. Aufl.)
- Gottfried Benn 1886-1956. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach/N., Kat. v. Ludwig Greve in Zus.arb. m. Ute Doster u. Jutta Salchow, Stuttgart 1986 (2., durchges. Aufl.)

Bennett, David: Parody, Postmodernism, and the Politics of Reading, in: Comic Relations. Studies in the Comic, Satire and Parody, hg. v. Pawel Petr, Dawid Roberts, Philip Thomson, Frankfurt/M. - Bern - New York 1985, S. 193-210

Bense, Max: Theorie kubistischer Texte, in: Pour Daniel-Henry Kahnweiler, hg. v. Werner Spies, Stuttgart 1965, S. 56-61

Benzing, Brigitta: Kunstethnologie, in: Ethnologie. Eine Einführung, Berlin 1983, S. 257-271

Berg, Jan u.a.: Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart, Frankfurt/M. 1981

Berger, Klaus: Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1929, München 1980

Berger, Peter L. u. Thomas Luckmann: The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge, Harmondsworth 1975 (5. Aufl.)
- Brigitte Berger, Hansfried Kellner: Das Unbehagen in der Modernität, übers. v. G. H. Müller, Frankfurt/M. u. New York 1975

Berghaus, Günter: Dada Theater or: The Genesis of Anti-Bourgeois Performance Art, in: German Life and Letters, Bd. 38 (1988), S. 293-312

Bergius, Hanne: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadisten und ihre Aktionen, Giessen 1989
- u. Karl Riha (Hg.): Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen, Stuttgart 1979

Bergson, Henri: Œuvres, m. Anm. v. André Robinet u. Einl. v. Henri Gouhier, Paris 1970 (3. Aufl.)
- Le rire. Essai sur la signification du comique, Paris 1972 (303. Aufl.)
- L'idée du néant, in: Revue philosophique de la France et de l'Etranger, Jg. 31 (1906), Bd. 62, S. 449-466
- Durée et simultanéité. A propos de la théorie d'Einstein, Paris 1968 (7. Aufl.)

Bering, Dietz: Die Intellektuellen. Geschichte eines Schimpfwortes, Stuttgart 1978

Bernard, Alain: Ces inconnus célèbres. L'autre Einstein noyé dans le gave de Pau, in: Sud-Ouest Dimanche, 17. November 1985

Bernecker, Walther L. (Hg.): Kollektivismus und Freiheit. Quellen zur Sozialen Revolution im Spanischen Bürgerkrieg 1936-1939, München 1980

Bernier, Georges: L'art et l'argent. Le marché de l'art au XXe siècle, Paris 1977

Berning, Matthias: Carl Einstein und das neue Sehen. Entwurf einer Erkenntnistheorie und politischen Moral in Carl Einsteins Werk, Würzburg 2011

Best, Otto F. (Hg.): Theorie des Expressionismus, Stuttgart 1976

Betz, Albrecht: Les médiateurs. (= Rez. Deutsch-Französisches Jb. I: Vermittler [...], 1981), in: Allemagnes d'aujourd'hui, NS Nr. 79 (1982), S. 105-111
- Exil und Engagement. Deutsche Schriftsteller im Frankreich der dreißiger Jahre, München 1986

Bezombes, Roger: l'exotisme dans l'art et la pensée, Vorw.v. Paul Valéry, Paris u.a. 1953

Billeter, Erika: Leben mit Zeitgenossen. Die Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung, Basel 1980

Binder, Hartmut (Hg.): Kafka-Handbuch, 2 Bde., Bd. 1: Der Mensch und seine Zeit, Bd. 2: Das Werk und seine Wirkung, Stuttgart 1979

Biro, Adam u. René Passeron (Hg.): Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, Fribourg 1982

Bitterli, Urs: Die „Wilden“ und die „Zivilisierten“. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung, München 1976

Bittermann, Klaus (Hg.): „Le Grand Jeu“. Die Notwendigkeit der Revolte, übers. v. Matthias Frank u. Brigitte Verchain, Nürnberg 1980

Blei, Franz: Der Dandy. Variationen über ein Thema, in: Neue Rundschau 16 (1905), Bd. 2, S. 1076-1088
- Das ästhetische Leben, in: Österreichische Rundschau, Bd. 7 (1906), S 18-22
- Félicien Rops, Berlin 1906
- Erzählung eines Lebens, Leipzig 1930
- Schriften in Auswahl, m. e. Nachw. v. Albert Paris Gütersloh, München 1960
- (Hg.): In memoriam Oscar Wilde, Leipzig 1905 (2., veränd. u. verm. Aufl.)

Bloch, Ernst: Negerplastik, in: Die Argonauten 2 (1915), S. 10-20
- Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik (Mai 1932), in: Gesamtausgabe, Bd. 4: Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt/M. 1962 (erw. Aufl.)
- Werkausgabe, Bd. 5: Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen (in 3 Bdn.), Frankfurt/M. 1985
- Geist der Utopie, Frankfurt/M. 1985

Bloess, G.: Rez. zu: Heidemarie Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, 1976, in: Etudes Germaniques, Jg. 32 (1977), Nr. 4, S. 467-468

Bloom, Harold: The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry, New York 1973
- A Map of Misreading, Oxford u.a. 1975

Blume, Eugen: Expressionismus und Weltkrieg. Zu den Reaktionen von Max Beckmann, Otto Dix und Ernst Ludwig Kirchner, in: Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920, Kat.: Stammhaus der Nationalgalerie (Staatliche Museen zu Berlin), Berlin 1986, S. 53-62
Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos, Frankfurt/M. 1986 (4. Aufl.)
Blumenkranz-Onimus, Noemi: Une esthétique de la création: le futurisme italien, in: Les études philosophiques, Nr. 2 (1975): Avant-garde et esthétique, S. 131-148
Böhme, Klaus (Hg.): Aufrufe und Reden deutscher Professoren im Ersten Weltkrieg, Stuttgart 1975
Böhringer, Hannes: Avantgarde – Geschichte einer Metapher, in: Archiv für Begriffsgeschichte, Bd. 22 (1978), S. 90-114
- u. Karlfried Gründer (Hg.): Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel, Frankfurt/M. 1976
Bohrer, Karl Heinz: Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror, München 1970 (2. Aufl.)
- (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild, eine Rekonstruktion, Frankfurt/M. 1983
Bolloton, Burnett: The Spanish Civil War. Revolution and Counterrevolution, New York u.a. 1991
Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction, Chicago u. London 1973 (10. Aufl.)
Borne, Dominique u. Henri Dubief: Nouvelle histoire de la France contemporaine, Bd. 13: La crise des années 30: 1929-1938, Paris 1989 (2. Aufl.)
Bouissac, Paul: Semiotics and Surrealism, in: Semiotica, Bd. 25 (1979), S. 45-58
Bourget, Paul: Essais de psychologie contemporaine. Baudelaire – M. Renan – Flaubert – M. Taine – Stendhal, Paris 1883 (9. Aufl.)
- Le disciple, Paris 1889
Bouverot, Danielle: La rhétorique dans le discours sur la peinture ou la métonymie généralisée d'après la critique romantique, in: Revue d'esthétique, Nr. 1/2 (1979): Rhétoriques, sémiotiques, S. 55-74
Bowlt, John E. (Hg.): Russian Art of the Avant-garde. Theory and Criticism, 1902-1934, New York 1976
Bradbury, Malcolm u. James McFarlane: The Name and Nature of Modernism, in: Modernism 1890-1930, hg. v. dens., Harmondsworth 1976, S. 19-56
Bräutigam, Bernd: Reflexion des Schönen – Schöne Reflexion. Überlegungen zur Prosa ästhetischer Theorie – Hamann, Nietzsche, Adorno, Bonn 1975
Brandstetter, Gabriele: Körper im Raum – Raum im Körper. Zu Carl Einsteins Pantomime „Nuronihar", in: Carl-Einstein-Kolloquium 1986, hg. v. Klaus H. Kiefer, Frankfurt/M. u.a. 1988, S. 115-138
Brandt, Per Aage: Gesellschaft als Diskurs oder: Über den semiotischen Aufbau der Welt, in: Zs. f. Semiotik, Bd. 10 (1988), H. 1/2: Semiotik und Marxismus, S. 75-84
Braque (Georges) et la mythologie, Kat.: Galerie Louise Leiris, 16. Juni - 17. Juli 1982, Paris 1982
Braun, Christoph: Afrika und Ägypten bei Carl Einstein, in: kritische berichte, Jg. 13 (1985), H. 4, S. 37-44
- Carl Einstein. Zwischen Ästhetik und Anarchismus: Zu Leben und Werk eines expressionistischen Schriftstellers, München 1987
- Zur Topologie der Carl Einstein-Forschung, in: Carl-Einstein-Kolloquium 1986, hg. v. Klaus H. Kiefer, Frankfurt/M. u.a. 1988, S. 29-36
- Carl Einsteins „Schlimme Botschaft" und ihre Leser. Zum Literaturalltag der Weimarer Republik, in: Carl-Einstein-Kolloquium 1986, hg. v. Klaus H. Kiefer, Frankfurt/M. u.a. 1988, S. 175-184
- Carl Einstein: „Der Verfall der Ideen in Deutschland". Aus dem Russischen übersetzt und eingeleitet, in: Carl-Einstein-Kolloquium, hg. v. Klaus H. Kiefer, Frankfurt/M. u.a. 1988, S. 241-260
Braun, Gerhard: Präsentation versus Repräsentation. Zur Beziehung zwischen Zeichen und Objekt in der visuellen Kommunikation, in: Zs. f. Semiotik 3 (1981), S. 143-170
Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden, in Zus.arb. m. Elisabeth Hauptmann hg. v. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1967
- Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten, Materialien, krit. hg. u. komm. v. Dieter Schmidt, Frankfurt/M. 1968
Brennecke, Detlef: Die blonde Bestie, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd. 51 d. Ges.reihe, Bd. 20 NF (1970), S. 467-469
- Die Blonde Bestie. Vom Mißverständnis eines Schlagwortes, in: Nietzsche-Studien, Bd. 5 (1976), S. 112-145
Breton, André: Le surréalisme et la peinture, Paris 1965 (2., verb. Aufl.)
- Manifestes du surréalisme, Paris 1970
- Position politique du surréalisme, Paris 1971
Briganti, Alessandra: Le mot et le concept d'avant-garde. Italien, in: Les avant-gardes littéraires au XX[e] siècle, 2 Bde., hg. v. Jean Weisgerber, Budapest 1984, Bd. 1, S. 24-32
Brinkmann, Carl: Zur Soziologie der Intelligenz, in: Die weißen Blätter, NF 1 (1921)
Brinkmann, Richard: Expressionismus. Forschungs-Probleme 1952-1960, Stuttgart 1961
- Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen, Stuttgart 1980

British Museum. Handbook to the Ethnographical Collections, u. d. Leit. v. Charles H. Read bearb. v. Thomas Athol Joyce u. O. M. Dalton, London 1910 (2. Aufl.)
Brod, Max: Schloß Nornepygge. Der Roman des Indifferenten, Ausgewählte Romane und Novellen, Bd. 2, Leipzig u. Wien 1918
Bronner, Stephen Eric: Expressionism and Marxism: Towards an Aesthetic of Emancipation, in: Passion and Rebellion. The Expressionist Heritage, hg. v. dems. u. Douglas Kellner, London u. South Hadley/MA 1983, S. 411-453
Brüggemann, Heinz: Fragmente zur Ästhetik / Phantaise und Farbe, in: Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, u. Mitarb. v. Thomas Küpper u. Timo Skrandies hg. v. Burkhardt Lindner, Stuttgart u. Weimar 2011, S. 124-133
Brugger, Walter (Hg.): Philosophisches Wörterbuch, München u.a. 1981 (16. Aufl.)
Brummack, Jürgen: Zu Begriff und Theorie der Satire, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte, Jg. 45 (1971), SH, S. 275-377.
Brunner, Manfred: Daniel-Henry Kahnweilers „Weg zum Kubismus“ als Quelle kubistischer Werkabsicht, in: Kubismus. Künstler – Themen – Werke 1907-1920, Kat.: Josef-Haubrichs-Kunsthalle Köln, 26. Mai - 25. Juli 1982, S. 131-145
Bubner, Rüdiger: Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos, in: Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne, hg. v. Burkhard Lindner u. W. Martin Lüdke, Frankfurt/M. 1980, S. 108-137
Bühler, Karl: Sprachtheorie, Stuttgart 1965 (2. Aufl.)
Buenger, Barbara C.: Max Beckmann’s „Ideologues“. Some Forgotten Faces, in: The Art Bulletin, Bd. 71 (1989), Nr. 3, S. 453-479
Bürger, Peter: Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur, Frankfurt/M. 1971
- Theorie der Avantgarde, m. e. Nachw. z. 2. Aufl., Frankfurt/M. 1982 (4. Aufl.)
- Das Altern der Moderne, in: Adorno-Konferenz 1983, hg. v. Ludwig von Friedburg u. Jürgen Habermas, Frankfurt/M. 1983, S. 177-200
Bunge, Mario: Causality and Modern Science, New York 1979 (3., verb. Aufl.)
Bunsen, Marie von: Zeitgenossen, die ich erlebte. 1900-1930, Leipzig 1932 (2. Aufl.)
Burckhardt, Jacob: Weltgeschichtliche Betrachtungen, hist.-krit. Ges.ausg., m. Einf. u. textkrit. Anhang v. Rudolf Stadelmann, Pfullingen 1949
Burger, Jörg: Literatur als wilde Malerei. Suche nach Ausdruck wie im Roman: eine Doppelausstellung im Kleinen Plakatmuseum, in: Nordbayerischer Kurier, Jg. 19, Nr. 257 (6. Dezember 1986), S. 10
Bussmann, Georg: „Entartete Kunst“ – Blick auf einen nützlichen Mythos, in: Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985, hg. v. Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal, Wieland Schmied, Kat.: Staatsgalerie München, 8. Februar - 27. April 1986, München 1986, S. 105-113
Bußmann, Hadumod: Lexikon der Sprachwissenschaft, Stuttgart 1983
Cahén, Fritz Max: Der Weg nach Versailles. Erinnerungen 1912-1919. Schicksalsepoche einer Generation, Boppard/Rh. 1963
Calinescu, Matei: „Avant-garde“: Some Terminological Considerations, in: Yearbook of Comparative and General Literature, Nr. 23 (1974), S. 67-78
- Faces of Modernity. Avant-garde – Décadence – Kitsch, Bloomington u. London 1977
Camus, Albert: L’Homme révolté, Paris 1951
Carlson, Andrew R.: Anarchism in Germany, Bd. 1: The Early Movement (mehr nicht ersch.), Metuchen/NY 1972
Cassirer, Ernst: The Myth of the State, New Haven u. London 1946
- Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde., Bd. 1: Die Sprache, Bd. 2: Das mythische Denken, Bd. 3: Phänomenologie der Erkenntnis, Darmstadt 1977 (7. Aufl.)
- Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik, Darmstadt 1980 (Nachdr. 5. Aufl.)
Cejpek, Lucas: Metamorphosen des Göttlichen. Carl Einstein: Entwurf einer Landschaft, in: Sprache im technischen Zeitalter, H. 99 (1986), S. 198-205
Cendrars, Blaise: Poésies complètes, Bd. 1: Du monde entier au cœur du monde. Anthologie nègre, Paris 1963
Chénieux-Gendron, Jacqueline: Le surréalisme, Paris 1984
Chlebnikow, Velimir: Werke. Posie, Prosa, Schriften, Briefe, hg. v. Peter Urban, Reinbek/H. 1985
Chvatik, Kvetoslav: Strukturalismus und Avantgarde. Aufsätze zur Kunst und Literatur, übers. v. Hans Gärtner, München 1970
Claus, Jürgen: Il premio „Carl Einstein“, in: La Biennale, Venezia 1966, S. 24
- Carl Einstein-Preis der jungen deutschen Kunstkritik, in: Carl-Einstein-Kolloquium 1986, hg. v. Klaus H. Kiefer, Frankfurt/M. u.a. 1988, S. 293-300
Claverie, Jana (Hg.): Vincenc Kramář – un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague, Paris 2002

Clébert, Jean Paul (Hg.): Mythologie d'André Masson, Genève 1971

Clifford, James: On Ethnographic Surrealism, in: Comparative Studies in Society and History, Bd. 23 (1981), Nr. 4, S. 539-564

Clouzot, Henri-Georges u. A. Level: L'art nègre et l'art océanien, Paris 1919

Coellen, Ludwig: Der Kubismus der Ägyptik und sein Bezug zum Expressionismus, in: Das Kunstblatt 2 (1918), Nr. 9, S. 242-253 u. S. 278-282

Cohen, Hermann: Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums, n. d. Ms. d. Verf. neu durchgearb. u. m. e. Nachw. vers. v. Bruno Strauß, Köln 1959

- Ethik des reinen Willens, in: Werke, hg. v. Hermann Cohen-Archiv u. d. Leit. v. Helmut Holzhey, Bd. 7/II: System der Philosophie, Einf. v. Steven S. Schwarzschild, Hildesheim u. New York 1981 (Nachdr. d. 5. Aufl.)
- Ästhetik des reinen Gefühls, in: Werke, hg. v. Hermann Cohen-Archiv u. d. Leit. v. Helmut Holzhey, Bd. 8/III: System der Philosophie, 2 Bde., Einl. v. Gerd Wolandt, Hildesheim u. New York 1982 (Nachdr. d. 3. Aufl.)

Critchfield, Richard: Autobiographie als Geschichtsdeutung, in: Deutschsprachige Exilliteratur. Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930 bis 1960, hg. v. Wolf Koepke u. Michael Winkler, Bonn 1984, S. 228-241

Culler, Jonathan: On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism, London - Melbourne - Henley 1983

Dachy, Marc: The Dada Movement 1915-1923, Genf u. New York 1990

Dada Almanach. Im Auftrag des Zentralamtes der deutschen Dada-Bewegung (1920), hg. v. Richard Huelsenbeck, Hamburg 1980

Dällenbach, Lucien: Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, Paris 1977

- u. Christian L. Hart Nibbrig (Hg.): Fragment und Totalität, Frankfurt/M. 1984

Dal Lago, Alessandro: Il luogo della debolezza, in: aut aut, Nr. 202/203 (1984): Il pensiero debole. Temi e varizioni 2, S. 15-22

Dammann, Günter, Karl Ludwig Schneider, Joachim Schöberl: Georg Heyms Gedicht „Der Krieg". Handschriften und Dokumente. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte und zur Rezeption, Heidelberg 1978

Danto, Arthur C.: Narration and Kwowledge (including the integral text of „Analytical Philosophy of History"), New York 1985

Das 20. Jahrhundert von Nietzsche bis zur Gruppe 47. Ständige Ausstellung des Schiller-Nationalmuseum und de Deutschen Literaturarchiv Marbach/N., Kat. v. Ludwig Greve u. Jochen Meyer in Zus.arb. m. Antje Bonitz, Viktoria Fuchs, Irina Renz, München u. Stuttgart 1980

Daumal, René: André Masson – „Metamorphose", in: Le Grand Jeu, Jg. 2 (Frühjahr 1929), zw. S. 32 u. 33

Dawson, Warren R. u. Eric P. Uphill: Who was who in Egyptology. A Biographical Index of Egyptologists; of Travellors, Explorers, and Excavators in Egypt; of Collectors of and Dealers in Egyptian Antiquities; of Consuls, Officials, Authors, Benefactors and others whose names occur in the Literature of Egyptology, from the year 1500 to the present day, but excluding persons now living, London 1972 (2., verb. Auf.)

De Micheli, Mario: I mistici dell'azione, in: Arte e Fascismo in Italia e in Germania, hg. v. Enrico Crispolti, Milano 1974, S. 78-86

Décaudin, Michel: La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914, Genf u. Paris 1981

Delabroy, Jean: Platon chez les dandies. Sur „Le portrait de Dorian Gray" d'Oscar Wilde, in: Littérature, Nr. 25 (Februar 1977), S. 42-63

Delafosse, Maurice: Sur les traces probables de civilisation égyptienne et d'hommes de race blanche à la Côte d'Ivoire, in: L'Anthropologie, Bd. 11 (1900), S. 431-451

Del Negro, Walter: Die Rolle der Fiktionen in der Erkenntnistheorie Friedrich Nietzsches, München 1923

Demirovic, Alex: Ideologie, Diskurs, Hegemonie, in: Zs. f. Semiotik, Bd. 10 (1988), H. 1/2: Semiotik und Marxismus, S. 63-74

Demoiselles (Les) d'Avignon, Kat.: Musée national de Picasso, 26. Januar - 18. April 1988, 2 Bde., hg. v. Hélène Seckel, Paris 1988

Denkler, Horst: Der Fall Franz Jung. Beobachtungen zur Vorgeschichte der „Neuen Sachlichkeit", in: Die sogenannten zwanziger Jahre. First Wisconsin Workshop, hg. v. Reinhold Grimm u. Jost Hermand, Bad Homburg - Berlin - Zürich 1970, S. 75-108

Denneler, Iris: „Es war alles ganz anders". Die Akademie der Künste beging Carl Einsteins 100. Geburtstag, in: Der Tagesspiegel, Nr. 12039 (30. April 1985), S. 4

Der Babylonische Talmud in 12 Bdn., neu übertr. v. Lazarus Golschmidt, Berlin 1965

Derouet, Christian: Quand le cubisme était un „bien allemand"..., in: Paris – Berlin. Rapports et contrastes France – Allemagne 1900-1933, Kat.: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 12. Juli - 6. November 1978, Paris 1978, S. 42-46

Derrida, Jacques: L'écriture et la différence, Paris 1967
- De la grammatologie, Paris 1967
- La différance, in: Théorie d'ensemble, Paris 1968, S. 41-66
- La mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique), in: Poétique, Jg. 2 (1971), Nr. 5, S. 1-52
- Sémiologie et grammatologie. Entretien avec Julia Kristeva, in: Positions. Entretiens avec Henri Ronse u.a., Paris 1972, S. 25-50
- La voix et le phénomène, Paris 1983 (4. Aufl.)
Dessoir, Max: Das Doppel-Ich, Leipzig 1986 (2., veränd. Aufl.)
Dethlefs, Hans Joachim: Carl Einstein. Konstruktion und Zerschlagung einer ästhetischen Theorie, Frankfurt/M. u. New York 1985
Dick, Alexander: „Man macht uns hier die Nerven kaputt" – „Prophet der Avantgarde": Eine Ausstellung über den Schriftsteller und Kunsttheoretiker Carl Einstein, in: Nordbayerischer Kurier, Jg. 25, Nr. 157 (10. Juli 1992), S. 13
Diener, Hansjörg: Dichtung als Verwandlung. Eine Studie über das Verhältnis von Kunsttheorie und Dichtung im Werke Carl Einsteins, Zürich 1987
Diersch, Manfred: Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien, Berlin 1977 (2. Aufl.)
Dirschel, Klaus: Wirklichkeit und Kunstwirklichkeit. Reverdys Kubismustheorie als Programm für eine a-mimetische Lyrik, in: Lyrik und Malerei der Avantgarde, hg. v. Rainer Warning u. Winfried Wehle, München 1982, S. 445-480
Döblin, Alfred: Schriften zur Politik und Gesellschaft. Ausgew. Werke in Einzelbdn., in Verb. m. d. Söhnen d. Dichters hg. v. Walter Muschg, weitergef. v. Heinz Graber, Olten u. Freiburg/Br. 1972
- Alfred Döblin 1878-1978. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, 10. Juni - 31. Dezember 1978, Ausst. u. Kat. v. Jochen Meyer in Zus.arb. m. Ute Doster, München 1978
Donahue, Neil: Analysis and Construction. The Aesthetics of Carl Einstein, in: The German Quarterly 61 (1988), Nr. 3, S. 419-436
Donne, J.B.: African Art and Paris Studios 1905-1920, in: Art in Society, hg. v. M. Cepreenhaigh u. V. Megan, New York 1978
Drews, Jörg: Aus dem Nachlaß Carl Einsteins. Die Werkausgabe wird endlich fortgesetzt, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 155 (8. Juli 1992), S. 13
Dreyfus, Albert: Deux études allemandes sur l'art contemporain (darunter: Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1926), in: Cahiers d'Art 1 (Oktober 1926), H. 8, S. 214
Droysen, Johann Gustav: Historik – Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte, hg. v. Rudolf Hübner, München u. Wien 1977 (8. Aufl.)
Dubois, Philippe: L'énonciation narrative du récit surréaliste. L'identité du sujet et de l'objet couplée à la conquête du nom. Vers une circularité de la narration, in: Littérature, Nr. 25 (Februar 1977), S. 19-41
Dückers, Alexander: Max Beckmann: „Die Hölle", 1919, Kat.: Kupferstichkabinett Berlin, 21. Oktober - 18. Dezember 1983, Berlin 1983
Dürr, Josef: Die Expressionismusdebatte. Untersuchungen zum Werk von Georg Lukács, Diss. München 1982
Durkheim, Emile: Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie, Paris 1912
- De la division du travail social, Paris 1978 (10. Aufl.)
Durozoi, Gérard u. Bernard Lecherbonnier: Le surréalisme. Théories, thèmes, techniques, Paris 1972
Durzak, Manfred: Dokumente des Expressionismus: Das Kurt-Wolff-Archiv, in: Euphorion, Bd. 60 (1966), S. 337-369
Eagleton, Terry: Literary Theory. An Introduction, Oxford 1983
Ebel, Sabine: Engagement und Kritik. Carl Einstein – ein Vermittler zwischen Deutschland und Frankreich, Diss. Bonn 1989
Eberdorfer, Heinz: Africa Utopica. Das Bild Afrikas und der Afrikaner in literarischen Utopien und utopischen Projekten, in: Geschichte und Gegenwart, Jg. 6 (1987), Nr. 2, S. 117-143
Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, autor. dt. Ausg. v. Jürgen Trabant, München 1972
- Trattato di semiotica generale, Milano 1975
- Opera aperta. Forma e indeterminazione poetiche contemporanee, Milano 1976
- Semiotics and the Philosophy of Language, London 1984
Edgerton, Samuel Y.: The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective, New York 1975
Edwards, Paul (Hg.): The Encyclopedia of Philosophy (in 8 Bdn.), New York u. London 1967
Einstein, Albert: Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie (gemeinverständlich), Braunschweig 1917
- Autobiographisches, in: Albert Einstein als Philosoph und Naturforscher, hg. v. Paul A. Schilpp, Stuttgart 1955, S. 1-35

Eisenlohr, Friedrich: Das gläserne Netz. Ein Roman aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts, Berlin-Grunewald 1927
Eisler, Rudolf: Wörterbuch der philosophischen Begriffe, 3 Bde., hg. u. Mitwirk. d. Kant-Gesellschaft, Berlin 1927 (4., völl. neubearb. Aufl.)
Elsberg, Heinz: Er wurde von der Brutalität seiner Zeit ermordet, in: Die Mahnung, Jg. 13 (1. Juli 1966), S. 13
Elston, Angela: Carl Einstein, Bebuquin or The Dilettantes of Wonder: A Translation, Diss. Kent State Univ. 1984
Enciclopedia filosofica, 8 Bde., Rom 1979 (Nachdr. d. 2., völl. überarb. Aufl.)
Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de gens de lettres (1751), New York 1969
Enzensberger, Hans Magnus: Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod. Roman, Frankfurt/M. 1977
- Die Aporien der Avantgarde, in: Einzelheiten II: Poesie und Politik, Frankfurt/M. 1980 (5. Aufl.), S. 50-80
Erben, Johannes: Einführung in die deutsche Wortbildungslehre, Berlin 1975
Ernst, Max: Some Data on the Youth of Max Ernst. As told by himself, in: View, Ser. 2, Nr. 1 (April 1942): Max Ernst, S. 28-30
Escarpit, Robert: Sociologie de la littérature, Paris 1968 (4. Aufl.)
Exotische Welten – Europäische Phantasien, Kat.: Institut für Auslandsbeziehungen u. Württenbergischer Kunstverein, Stuttgart 1987
Expressionismus. Literatur und Kunst 1910-1923. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach/N., 8. Mai - 31. Oktober 1960, Kat. v. Paul Raabe u. H. L. Greve u. Mitarb. v. Ingrid Grüninger, i. Auftr. d. Deutschen Schillergesellschaft hg. v. Bernhard Zeller, Stuttgart 1960
Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920, Kat.: Stammhaus der Nationalgalerie (Staatliche Museen zu Berlin), 3. September - 16. November 1986, Berlin 1986
Eykmann, Christoph: Denk- und Stilformen des Expressionismus, München 1974
Fabian, Ruth u. Corinna Coulmas: Die deutsche Emigration in Frankreich nach 1933, München u.a. 1978
Fähnders, Walter: Anarchismus und Literatur. Ein vergessenes Kapitel deutscher Literaturgeschichte zwischen 1890 und 1910, Stuttgart 1987
Farías, Victor: Heidegger und der Nationalsozialismus, Vorw. v. Jürgen Habermas, übers. v. Klaus Leermann, Frankfurt/M. 1989
Fauchereau, Serge: La révolution cubiste, Paris 1982
Faust, Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste, München 1977
Fechheimer, Hedwig: Die Plastik der Ägypter, Berlin 1914
- Über einige Motive ägyptischer Rundplastik, in: Kunst und Künstler, Jg. 12 (1914), S. 62-70
- Rez. zu: Carl Einstein: Negerplastik, 1915, in: Kunst und Künstler, Jg. 13 (1915), S. 576-578
- Rez. zu: Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Kunst und Künstler, Jg. 24, Nr. 12 (1926), S. 497
Feldges, Brigitte u. Ulrich Stadler: E.T.A. Hoffmann: Epoche – Werk – Wirkung, m. e. Beitr. v. Wolfgang Nehring u. Ernst Lichtenhahn, München 1986
Feuchtwanger, Lion: Der Teufel in Frankreich. Ein Erlebnisbericht, m. e. Nachw. v. Marta Feuchtwanger, München u. Wien 1983
Fiedler, Konrad: Vom Wesen der Kunst. Auswahl aus seinen Schriften, München 1942
- Schriften über Kunst, m. e. Einl. v. Hans Eckstein, Köln 1977
Findbuch, bearb. v. Carsten Wurm: Carl Einstein 1885-1940, Berlin 2002
Finkelstein, Haim N.: Surrealism and the Crisis of the Object, Ann Arbor/MI 1979
Finter, Helga: Semiotik des Avantgardetextes. Gesellschaftliche und politische Erfahrung im italienischen Futurismus, Stuttgart 1980
Fiori, Ernesto de: Mein Attentat, in: Das Tage-Buch, H. 17 (7. Mai 1926)
Fischer, Friedhelm Wilhelm: Max Beckmann. Symbol und Weltbild. Grundriß zu einer Deutung des Gesamtwerks, München 1972
Fischer, Fritz: Griff nach der Weltmacht. Die Kriegszielpolitik des kaiserlichen Deutschland 1914-18, Düsseldorf 1964 (3., verb. Aufl.)
Fischer, Jens Malte: Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche, München 1978
Fischer-Lichte, Erika: Die „Allegorie“ als Paradigma der Avantgarde. Eine semiotische re-lecture von Walter Benjamins „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: Modelle für eine semiotische Rekonstruktion der Geschichte der Ästhetik, hg. v. Heinz Paetzold, Aachen 1986, S. 265-284
Flacke-Knoch, Monika: Carl Einstein und Alfred Flechtheim. Vermutungen zu einer Wirkungsgeschichte, in: Wallraf-Richartz-Jb., Bd. 48/49 (1988), S. 473-484
Flake, Otto: In Brüssel, in: Die neue Rundschau, Jg. 27 (1916), Bd. 2, S. 1381-1405
- Es wird Abend. Bericht aus einem langen Leben, m. e. Nachw. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt/M. 1980

Flaker, Aleksandar: Discriminations of the Concept of „Avantgarde“, in: Proceedings of the 8th Congress of the International Congress of Comparative Literature Association, hg. v. Béla Köpeczi u. György M. Vajda, Stuttgart 1980, Bd. 1, S. 925-928
- Notes sur l’étude de l’avant-garde, in: Revue de Littérature comparée, Jg. 56 (1982), Bd. 222, S. 125-138
- (Hg.): Glossarium der russischen Avantgarde, Graz u. Wien 1989
Flaubert, Gustave: Extraits de la correspondance ou préface à la vie d’écrivain, hg. v. Geneviève Bollème, Paris 1963
(Flechtheim) Alfred. Sammler – Kunsthändler – Verleger, Ausst. u. Kat. v. Hans Albert Peters u.a., Düsseldorf 1987
Fleckner, Uwe: Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie, Berlin 2006
Fock, Holger: Dokumentation zur Beziehung Einstein – Pansaers, in: Carl Einstein-Materialien, Bd. 1: Zwischen Bebuquin und Negerplastik, u. Mitarb. v. Gerti Fietzek hg. v. Rolf-Peter Baacke, Berlin 1990, S. 195-199
Fohrmann, Jürgen u. Harro Müller (Hg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, Frankfurt/M. 1988
- u. Wilhelm Vosskamp (Hg.): Von der gelehrten zur disziplinären Gemeinschaft, SH d. Deutschen Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte, Jg. 61 (1987)
Forte, Luigi: „Die verspielte Totalität“. Anmerkungen zum Problem der Prosa der historischen Avantgarde, in: Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert, hg. v. Rolf Kloepfer u. Gisela Janetzke-Dillner, Stuttgart u.a. 1981, S. 385-395
Foucault, Michel: La métamorphose et le labyrinthe, in: La Nouvelle Revue Française, Jg. 11 (1963), S. 638-661
- Les mots et les choses, Paris 1966
- L’archéologie du savoir, Paris 1969
- Qu’est-ce qu’un auteur?, in: Bulletin de la Société française de philosophie, Jg. 63 (1969), Nr. 3, S. 73-95 (Diskussion, S. 95-104)
- L’ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Paris 1971
- Ceci n’est pas une pipe. Deux lettres et quatre dessins de René Magritte, Paris 1977
Fowler, Roger: Periodization and Interart Analogies, in: New Literary History, Bd. 3 (1972), Nr. 3: Literature and Art History, S. 487-509
- (Hg.): Dictionary of Modern Critical Terms, London u. New York 1987 (verb. u. erw. Aufl.)
Fraenger, Wilhelm: Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch (1922), hg. v. Hilmar Frank, Leipzig 1984 (2. Aufl.)
France, Anatole: Œuvres complètes illustrées, Bd. 9, Paris 1927
Frank, Manfred: Was ist Neostrukturalismus?, Frankfurt/M. 1983
- Die Grenzen der Beherrschbarkeit der Sprache. Das Gespräch als Ort der Differenz von Neostrukturalismus und Hermeneutik, in: Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte mit Beiträgen v. Jacques Derrida u.a., München 1984, S. 181-214
- Zum Diskursbegriff bei Foucault, in: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, hg. v. Jürgen Fohrmann u. Harro Müller, Frankfurt/M. 1988, S. 25-44
- Stil in der Philosophie, Stuttgart 1992
Frank, Tanja: Nachwort zu: Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts (1931), Leipzig 1988
Franke, Berthold: Die Kleinbürger. Begriff, Ideologie, Politik, Frankfurt/M 1988
Franke-Gremmelspacher, Ines: „Notwendigkeit der Kunst“? Zu den späten Schriften Carl Einsteins, Stuttgart 1989
Franzke, Andreas: Die Landschaft im Kubismus, in: Kubismus – Künstler, Themen, Werke 1907-1920, Kat.: Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 26. Mai - 25. Juli 1982, Bonn u.a. 1982, S. 93-104
Frazer, James-George: Totemism and Exogamy. A Treatise on Certain Early Forms of Society, 4 Bde., London 1910
- The Golden Bough. A Study in Magic and Religion, 11 Bde., London 1911 (3. Aufl.)
Freie Kunst und Literatur. Liberté pour l’Art et la Littérature. Revue mensuelle en langue allemande. Mitteilungsblatt des deutschen Kulturkartells, Paris (Schutzverband Deutscher Schriftsteller, Freier Künstlerbund 1938, Verband deutscher Journalisten in der Emigration, Vereinigung Deutscher Bühnenangehöriger, Volkschor, Freie Deutsche und Deutsche Volkshochschule), hg. v. Paul Westheim
Freud, Sigmund: Studienausgabe, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt/M. 1975 (4. Aufl.)
Friedberger, H.: Die Berliner Herbstausstellung 1913, in: Der Cicerone. Halbmonatsschrift f. die Interessen des Kunstforschers und Sammlers, Jg. 5 (1913), S. 799-800
- Ausstellungen Berlin (Neue Galerie), in: Der Cicerone. Halbmonatsschrift f. die Interessen des Kunstforschers und Sammlers, Jg. 5 (1913), S. 805
Frisby, David: Sociological Impressionism. A Reassessment of Georg Simmel’s Social Theory, London 1981
Frobenius, Leo: Stilgerechte Phantasie, in: Internationales Archiv für Ethnographie, Bd. 9 (1896), S. 129-136

- Die bildende Kunst der Afrikaner, in: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Bd. 27, NF Bd. 17 (1897), S. 1-17
- Die Masken und Geheimbünde Afrikas, Halle 1898
- Und Afrika sprach..., Bd. 1: Auf den Trümmern des klassischen Atlantis, Berlin 1912
- Masken, in: Erlebte Erdteile. Ergebnisse eines deutschen Forscherlebens, Frankfurt/M. 1928, S. 271-277
- Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre, Düsseldorf 1954

Fry, Edward (Hg.): Der Kubismus, übers. v. Irmtraud Schaarschmidt-Richter, Köln 1966

Fuhrmann, Manfred: Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts, in: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, hg. v. dems., München 1971, S. 121-143
- Wunder und Wirklichkeit. Zur Siebenschläferlegende und anderen Texten aus christlicher Tradition, in: Funktionen des Fiktiven, hg. v. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser, München 1983, S. 209-224

Funke, Monika: Ideologiekritik und ihre Ideologie bei Nietzsche, Stuttgart u. Bad Cannstatt 1974

Furet, François u. Mona Ozouf: Dictionnaire critique de la Révolution française, Paris 1988

Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1965 (2., d. e. Nachtr. erw. Aufl.)

Garaudy, Roger: L'itinéraire d'Aragon. Du surréalisme au monde réel, Paris 1961

Gasch, Sebastià: Einige sensationelle Erklärungen von Carl Einstein. Miró und Dalí – Revolutionäre Kunst – Die Rolle der Intellektuellen, 6. Mai 1938, übers. v. Reinhold Görling, in: Bochumer Archiv für die Geschichte des Widerstandes und der Arbeit, Nr. 8 (1987), S. 72-74

Gassner, Hubertus: Nachspiel, in: kritische berichte, Jg. 13 (1985), H. 4, S. 19-25
- Einsteins Begegnungen und Auseinandersetzung mit der sowjetischen Avantgarde, unveröff. Vortrag zu Arbeitstagung der Carl-Einstein-Gesellschaft/Société-Carl-Einstein, Berlin, 23.-25. Januar 1987
- u. Eckhart Gillen (Hg.): Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934, Köln 1979

Gay, Peter: Weimar Culture. The Outsider as Insider, Westport/CT 1981 (2. Aufl.)

Gebele, Peter: Die Kraft der Seele, (Rez. zu: Carl Einstein: Werke, Bd. 3, 1985), in: Basler Nachrichten/Basler Magazin, Nr. 27 (6. Juli 1985), S. 11

Gebhard, Walter: Nietzsches Totalismus. Philosophie der Natur zwischen Verklärung und Verhängnis, Berlin u. New York 1983
- Der Zusammenhang der Dinge. Weltgleichnis und Naturverklärung im Totalistätsbewußtsein des 19. Jahrhunderts, Tübingen, 1984
- Genies und Genießer. Carl Einstein über die Kultur des frühen japanischen Holzschnitts, in: Carl-Einstein-Kolloquium 1986, hg. v. Klaus H. Kiefer, Frankfurt/M. u.a. 1988, S. 67-114

Gebhardt, Jürgen: Messianische Politik und ideologische Massenbewegung, in: Von kommenden Zeiten. Geschichtsprophetien in 19. und 20. Jahrhundert, hg. v. Joachim H. Knoll u. Julius H. Schoeps, Stuttgart u. Bonn 1984, S. 40-59

Gee, Malcolm: Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting. Aspects of the Parisan Art Market Between 1910 and 1930, New York u. London 1981

Gehlen, Arnold: Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft, Hamburg 1957
- Über kulturelle Kristallisation, in: Studien zur Anthropologie und Soziologie, Neuwied 1963, S. 311-328
- D.-H. Kahnweilers Kunstphilosophie, in: Pour Daniel-Henry Kahnweiler, hg. v. Werner Spieß, Stuttgart 1965, S. 92-103
- Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, hg. v. Karl-Siegbert Rehberg, Frankfurt/M. 1986 (3., erw. Aufl.)

Geißler, Klaus: Heinrich Mann und die Novemberrevolution in Deutschland, in: Wissenschaftliche Zs. d. Friedrich-Schiller-Univ. Jena. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, Jg. 17 (1968), H. 4, S. 469-474

Genette, Gérard: Structuralisme et critique littéraire, in: L'Arc 26 (1968): Lévi-Strauss, S. 37-49
- Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris 1982

George, Stefan: Werke, Ausg. in 2 Bdn., Düsseldorf u. München 1968

Gerlach, Peter: Probleme einer semiotischen Kunstwissenschaft, in: Zeichenprozesse. Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften, hg. v. Roland Posner u. Hans-Peter Reinecke, Wiesbaden 1977, S. 262-292

Gibbons, Tom: Cubism and „The Fourth Dimension" in the Context of the Late Nineteenth-Century and Early Twentieth-Century Revival of Occult Idealism, in: Journal of the Warburg and Courtauld Instituts, Bd. 44 (1981), S. 130-147

Gide, André: Journal 1889-1939 (= Bd. 1), Paris 1970
- Le retour de l'enfant prodigue, précédé de cinq autres traités, Paris 1985

Gier, Helmut: Die Entstehung des deutschen Expressionismus und die antisymbolistische Reaktion in Frankreich. Die literarische Entwicklung Ernst Stadlers, München 1977

Gille, Louis, Alphonse Ooms, Paul Delandsheere: Cinquante mois d'occupation allemande, Bruxelles 1919

Glaser, Curt: Rez. zu: Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Das deutsche Buch. Monatsschrift (Leipzig), Jg. 6 (1926), S. 307-308
Gleizes, Albert u. Jean Metzinger: Du „cubisme“, Paris 1980 (Neuausg.)
Gnüg, Hiltrud: Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur, Stuttgart 1988
Goebbels, Joseph: Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern, München 1929 (9. Aufl. 1936)
Goering, Reinhard: Prosa, Dramen, Verse, München 1961
Goethe, Johann Wolfgang: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bdn., hg. v. Erich Trunz, Neuaufl. München 1975ff.
- Briefe. Hamburger Ausgabe, hg. v. Karl Robert Mandelkow u. Bodo Morawe, 4 Bde., Hamburg 1962ff.
- Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. v. Karl Richter u.a., München 1985ff.
Görling, Reinhold: „Weil ich die Monotonie eines faschistischen Europa nicht aushalten will...“, Vorbemerkungen zu einem Zeitungsinterview mit Carl Einstein aus dem Jahr 1938, in: Bochumer Archiv für die Geschichte des Widerstandes und der Arbeit, Nr. 8 (1987), S. 69-71
Goffin, Robert: Patrie de la poésie, Montréal 1945
Gohr, Siegfried: Figur und Stilleben in der kubistischen Malerei von Picasso und Braque, in: Kubismus. Künstler – Themen – Werke 1907-1920, Kat.: Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 26. Mai - 25. Juli 1982, S. 105-118
Golding, John: Cubism. A History and an Analysis 1907-1914, London 1968 (2. Aufl.)
Goldmann, Lucien: La méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature, in: Pour une sociologie du roman, Paris 1964, S. 335-372
- La sociologie de la littérature: statut et problèmes de méthode, in: Sciences humaines, Paris 1970, S. 54-93
Goldstein, Joachim M.: Kunsthistoriker, Dichter und Interpret. Carl-Einstein-Ausstellung in der Akademie der Künste, in: Berliner Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland, Jg. 21, Nr. 14 (1. Juli 1966), S. 13
Goldwater, Robert: Primitivism in Modern Art (1938), New York 1967 (verb. Aufl.)
Gombrich, Ernest H.: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation, Oxford 1983 (3. Aufl.)
- Norm und Form, in: Theorien der Kunst, hg. v. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser, Frankfurt/M. 1982, S. 148-178
Gordon, Donald E.: Modern Exhibitions 1900-1916. Selected Catalogue Documentation, 2 Bde., München 1974
Gorsen, Peter u. Eberhard Knödler-Bunte: Proletkult, 2 Bde., Bd. 1: System einer proletarischen Kultur. Dokumentation, Bd. 2: Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrußland 1917-1925. Dokumentation, Stuttgart-Bad Cannstatt 1974 u. 1975
Goth, Maja: Der Surrealismus und Franz Kafka, in: Franz Kafka, hg. v. Heinz Politzer, Darmstadt 1973, S. 226-266
Gottfried von Straßburg: Tristan und Isolde, hg. v. Friedrich Ranke, Dublin u. Zürich 1970 (15., unveränd. Aufl.)
Graber, Heinz: Carl Einstein, in: Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien, hg. v. Wolfgang Rothe, Bonn u. München 1969, S. 669-680
Grand Jeu (Le). Collection complète, Nachdr. Paris 1977
Grand Larousse encyclopédique en dix volumes, Paris 1960ff.
Grassi, Luigi u. Mario Pepe (Hg.): Dizionario della critica d'arte, 2 Bde., Torino 1978
Green, André: Le langage dans la psychanalyse, in: Langages. IIes rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1983, Paris 1984, S. 19-250
Green, Christopher: Cubism and Its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928, New Haven u. London 1987
Greimas, Algirdas Julien: Du sens. Essais sémiotiques, Paris 1970
- u. Joseph Courtés: Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, 2 Bde., Paris 1979 u. 1986
Greven, Michael Th.: Krise der objektiven Vernunft. Entfremdung und ethischer Dezisionismus bei Georg Lukács und Max Weber, in: Georg Lukács. Kultur – Politik – Ontologie, hg. v. Udo Bermbach u. Günter Trautmann, Olpaden 1987, S. 97-123
Grieken, E. van u. Madelaine van Grieken-Taverniers: Les archives inventoriées au Ministère des Colonies, Bruxelles 1958
Grimm, Reinhold: „Vathek“ in Deutschland: Zwei Zwischenfälle ohne Folgen?, in: Revue de littérature comparée, Jg. 38 (1964), S. 127-135
- Gottfried Benn's „Urerlebnis“, in: The Ideological Crisis of Expressionism. The Literary and Artistic German War Colony in Belgium 1914-1918, hg. v. Rainer Rumold u. Otto Karl Werckmeister, Columbia/SC 1990, S. 133-149
- u. Jost Hermand (Hg.): Die sogenannten Zwanziger Jahre. First Wisconsin Workshop, Bad Homburg - Berlin - Zürich 1970
- (Hg.): Exil und innere Emigration. Third Wisconsin Workshop, Frankfurt/M. 1972
- (Hg.): Faschismus und Avantgarde, Königstein/Ts. 1980

Gris, Juan: Notes sur ma peinture (Aus einem Briefwechsel mit Carl Einstein), in: Der Querschnitt, Jg. 3 (1923), S. 77-78
Grive, Hermann: Geschichte des modernen Antisemitismus in Deutschland, Darmstadt 1983
Grohmann, Will: Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts“, in: Das Neue Frankfurt, Jg. 5 (1931), H. 11/12, S. 216
Grossmann, Rudolf: Vor- und Rückblick im deutschen Kunstbetrieb. Aschermittwochbetrachtung, in: Kunst und Künstler, Jg. 26 (1928), H. 6, S. 226-229
Grübel, Rainer: Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin, Einl. zu: Michail M. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, hg. v. dems., übers. v. dems. u. Sabine Reese, Frankfurt/M. 1979, S. 21-78
Gründer, Horst: Geschichte der deutschen Kolonien, Paderborn u.a. 1985
Gründer, Karlfried (Hg.): Der Streit um Nietzsches „Geburt der Tragödie“. Die Schriften von Erwin Rohde, Richard Wagner und Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, Hildesheim 1969
Günther, Hans: Literarische Systematik und Mechanismen der Stabilisierung in der sowjetischen Kultursemiotik, in: Epochenschwellen und Epochenstruktur im Diskurs der Literatur- und Sprachtheorie, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. Ursula Link-Heer, Frankfurt/M. 1985, S. 302-311
Günter, Manuela: Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein, Würzburg 1996
Gugelberger, Georg M.: Them in Our Literature and We in Theirs: Geo-Thematics Reconsidered and Reversed, in: Blacks and German Culture, hg. v. Reinhold Grimm u. Jost Hermand, Madison/WI u. London 1986, S. 87-112
Guillaume, Paul u. Thomas Munro: Primitive Negro Sculpture, New York 1926
Guillén, Claudio: Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History, Princeton/NJ 1970
Gumbrecht, Hans Ulrich: Modern, Modernität, Moderne, in: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hg. v. Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Stuttgart 1978, Bd. 4, S. 93-131
Guth, Alfred: Nietzsches „Neue Barbaren“, in: Nietzsche – Werk und Wirkungen, hg. v. Hans Steffen, Göttingen 1974, S. 19-26
Haacke, Wilmont: Alfred Flechtheim und „Der Querschnitt“. Eine Zeitschrift als Spiegel der Zeit, in: Alfred Flechtheim. Sammler – Kunsthändler – Verleger, Kat.: Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 13-18
Haarmann, Hermann u. Klaus Siebenhaar: „Das Kunstwerk ist in vielerei Hinsicht eine Art Selbstmord.“ Weltbild, ästhetische Theorie und literarische Praxis Carl Einsteins, in: Heinrich Mann-Jb. 4 (1986), S. 204-240
Habasque, Guy: Cubisme et phénoménologie, in: Revue d’esthétique, Bd. 2 (1949), S. 151-161
- Le Cubisme, Paris 1959
Habermas, Jürgen: Der Universalanspruch der Hermeneutik, in: Hermeneutik und Ideologiekritik, Frankfurt/M. 1971, S. 120-159
- Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz, in: ders. u. Niklas Luhmann: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie – Was leistet die Systemforschung?, Frankfurt/M. 1975, S. 101-141
- Walter Benjamin: Bewußtmachende oder rettende Kritik, in: Philosophisch-politische Profile, Frankfurt/M. 1981, S. 236-376
- Die Moderne – Ein unvollendetes Projekt, in: Kleine politische Schriften (I-IV), Frankfurt/M. 1981, S. 444-464
- Theorie des kommunikativen Handelns, 2 Bde., Bd. 1: Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung, Bd. 2: Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft, Frankfurt/M. 1982 (2. Aufl.)
- Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen, Frankfurt/M. 1985 (2. Aufl.)
Habermeier, Rainer: Arnold Gehlens anthropologische Ansicht des Symbols, in: Zs. f. Semiotik, Bd. 10 (1988), H. 3: Metamorphosen des semiotischen Dreiecks, S. 261-280
Hadermann, Paul: De quelques procédés „cubistes“ en poésie, in: Actes du VIIIe congrès de l’Association internationale de Littérature comparée, hg. v. Béla Köpeczi u. György M. Vajda, Stuttgart 1980, Bd. 1, S. 901-905
- Cubisme, in: Les avant-gardes littéraires au XXe siècle, 2 Bde., hg. v. Jean Weisgerber, Budapest 1984, Bd. 2, S. 941-943
- Belgo-German Relations in the Arts, 1890-1918, in: The Ideological Crisis of Expressionism. The Literary and Artistic German War Colony in Belgium 1914-1918, hg. v. Rainer Rumold u. Otto Karl Werckmeister, Columbia/SC 1990, S. 19-39
Haecker, Theodor: Satire und Polemik. Der Geist des Menschen und die Wahrheit, München 1961
Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte, München 1965 (4., verb. u. erw. Aufl.)
- Verfemte Kunst. Malerei der inneren und äußeren Emigration, Köln 1986

Halliday, John D.: Karl Kraus, Franz Pfemfert and the First World War. A Comparative Study of „Die Fackel" and „Die Aktion" between 1911 and 1928, Passau 1986

Hamburger, M.: Das Formproblem in der neueren deutschen Ästhetik und Kunsttheorie, Heidelberg 1915

Handelman, Susan: Jacques Derrida and the Heretic Hermeneutic, in: Displacement – Derrida and After, m. e. Einf. hg. v. Mark Krupnick, Bloomington 1983, S. 98-132

Hansen, Klaus P.: Die Anbiederung des Dandy: Bedingung und Möglichkeit der ästhetischen Alternative, in: Alternative Welten, hg. v. Manfred Pfister, München 1982, S. 239-264

Hansen-Löve, Aage A.: Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne, in: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, hg. v. Wolf Schmid u. Wolf-Dieter Stempel, Wien 1983, S. 291-360

Hanson, Norwood Russell: Patterns of Discovery. An Inquiry into the Conceptual Foundations of Science, Cambridge 1958

Hara, Katsumi: „Bebuquin" als poetologischer Versuch in der Übergangsphase vom Symbolismus zur Avantgarde, in: Carl-Einstein-Kolloquium 1986, hg. v. Klaus H. Kiefer, Frankfurt/M. u.a. 1988, S. 185-198

Hardt, Manfred: Zu Begriff, Geschichte und Theorie der literarischen Avantgarde, in: Literarische Avantgarden, hg. v. dems., Darmstadt 1989, S. 145-171

Hardtwig, Wolfgang: Die Verwissenschaftlichung der Historie und die Ästhetisierung der Darstellung, in: Theorie der Geschichte, Bd. 4: Formen der Geschichtsschreibung, hg. v. Reinhart Koselleck u.a., München 1982, S. 147-191

Harth, Dietrich: Revolteur Einstein, in: Zeno. Zs. f. Literatur und Sophistik 3 (1982), H. 1, S. 46-52

Hartmann, Wolfgang: Carl Einsteins Kunsttheorie. Zu einer Monographie (Rez. zu: Heidemarie Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, 1976), in: Neue Züricher Zeitung, Nr. 198 (26. Januar 1977), S. 26

Haupt, Jürgen: Heinrich Mann, Stuttgart 1980

- Heinrich Mann, der Expressionismus und die Krise der Utopie. Zu Heinrich Manns politischer Essayistik 1910-1923, in: Heinrich Mann. Das essayistische Werk, hg. v. Rudolf Wolff, Bonn 1986, S. 61-82

Hausenstein, Wilhelm: Meunier und der belgische Künstlersozialismus, in: Der Strom 3 (1913/14), S. 150-152

- Anatole France, die französiche Gesellschaft und der Krieg, in: Das Forum, Jg. 1 (1914/15), S. 317-385
- Belgien. Notizen, in: Der Neue Merkur, Jg. 1 (1914/15), Bd. 2, S. 411-436
- Belgien. Notizen, München u. Berlin 1915
- Für die Kunst, in: Die weißen Blätter, Jg. 2 (1915), H. 1, S. 37-47
- Rez. zu: Carl Einstein: Negerplastik, 1915, in: März. Eine Wochenschrift, Jg. 9 (1915), Bd. 3, S. 102-104
- Die Politisierung der Unpolitischen, in: Der Neue Merkur, Jg. 2 (1915/16), Bd. 1, S. 174-188
- Kunst und Revolution in: Der Vorläufer. SH d. Neuen Merkur 3 (1919), S. 70-86
- Barbaren und Klassiker. Ein Buch von der Bildnerei der exotischen Völker, München 1922
- Brüssel, in: Die neue Rundschau, Jg. 42 (1931), Bd. 2, S. 632-668

Hausmann, Raoul: Am Anfang war Dada, m. e. Nachw. v. Karl Riha. hg. v. dems. u. G. Kämpf, Giessen 1980

- Texte bis 1933, 2 Bde., Bd. 1: Bilanz der Feierlichkeit, Bd. 2: Sieg Triumpf Tabak mit Bohnen, hg. v. Michael Erlhoff, München 1982

Havránek, Bohuslav: The Funktional Differentiation of the Standard Language, in: A Prague School Reader on Estheticism, Literary Structure, and Style, hg. u. übers. v. Paul L. Garvin, Washington: Georgetown UP 1964, S. 3-16

Haxthausen, Charles W.: „Der Künstler ohne Gemeinschaft". Kandinsky und die deutsche Kunstkritik, in: Kandinsky. Russische Zeit und Bauhausjahre 1915-1933, Kat.: Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung Berlin, 9. August - 23. November 1984, hg. v. Peter Hahn, Berlin 1984, S. 72-91

- „Die erheblichste Persönlichkeit unter den deutschen Künstlern: Einstein über Klee, in: Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts", hg. v. Klaus H. Kiefer, München 2003, S. 131-146

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke in 20 Bdn. Theorie Werkausgabe, Frankfurt/M. 1970

Heidegger, Martin: Sein und Zeit, Tübingen 1967 (11. Aufl.)

- Identität und Differenz, Pfullingen 1978 (6. Aufl.)
- Holzwege, Frankfurt/M. 1980 (6. Aufl.)

Heine, Heinrich: Sämtliche Schriften, hg. v. Klaus Briegleb u.a., München 1971ff.

Heinrichs, Hans-Jürgen: Tödliche Wirkung der Kunst. Zum Zweiten Band der Carl-Einstein-Ausgabe, in: Lesezeichen, H. 4 (1982), S. 23

- Georges Braque und der Kubismus mit neuen Augen. Ein Königsweg zur Kunst. Ein neuer Band der Werkausgabe Carl Einstein, in: Die Zeit, Nr. 22 (23. Mai 1986), S. 48

Heißenbüttel, Helmut: Ein Halbvergessener: Carl Einstein, in: Über Literatur, Olten u. Freiburg/Br. 1966, S. 40-46

- Carl Einstein-Portrait, in: Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964-1971, Neuwied u. Berlin 1972, S. 262-290
- Offene Literatur, Jb. 1977 d. Reihe Text + Kritik, München 1977

- Neue Herbste, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 300 (31. Dezember 1981 - 1. Januar 1982): Feuilleton, S. 46
Heißerer, Dirk: Bebuquin trifft Dr. Lerne. Zwei wiederentdeckte Rezensionen von Carl Einstein zu Maurice Renard und Alfred Kubin, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 16 (26. Februar 1991), Beilage: Aus dem Antiquariat, A 42-45
- Negative Dichtung. Zum Verfahren der literarischen Dekomposition bei Carl Einstein, München 1992
- Einsteins Verhaftung. Materialien zum Scheitern eines revolutionären Programms in Berlin und Bayern 1919, in: Archiv für die Geschichte des Widerstandes und der Arbeit, Nr. 12 (1992), S. 41-77
Heller, Heinz-B.: Literatur und Film, in: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, hg. v. Klaus von See, Bd. 20: Zwischen den Weltkriegen, hg. v. Thomas Koebner, Wiesbaden 1983, S. 161-194
Helmholtz, Hermann von: Über das Sehen des Menschen. (Ein popular-wissenschaftlicher Vortrag gehalten zu Königsberg am 27. Feburuar 1855), in: Vorträge und Reden, 2 Bde., Braunschweig 1896 (4. Aufl.), Bd. 1, S. 86-117
- Über das Verhältnis der Naturwissenschaften zur Gesammtheit der Wissenschaft. Akademische Festrede gehalten zu Heidelberg beim Antritt des Prorectorats 1863, in: Vorträge und Reden, 2 Bde., Braunschweig 1896 (4. Aufl.), Bd. 1, S. 157-185
- Optisches über Malerei. Umarbeitung von Vorträgen, gehalten zu Berlin, Düsseldorf und Cöln 1871 bis 1873, in: Vorträge und Reden, 2 Bde., Braunscheig 1896 (4. Aufl.), Bd. 2, S. 93-135
- Die Thatsachen in der Wahrnehmung. Rede gehalten zur Friedrich-Wilhelms-Univ. zu Berlin 1878, in: Vorträge und Reden, 2 Bde., Braunschweig 1896 (4. Aufl.), Bd. 2, S. 213-247
- Handbuch der physiologischen Optik, 3. Aufl., in Gemeinsch. m. A. Gullstrand u. J. von Kries erg. u. hg. v. W. Nagel, Hamburg u. Leipzig 1909-1911
Hempfer, Klaus W.: Gattungstheorie. Information und Synthese, München 1973
Henckmann, Wolfhart: Zur Argumentationsweise in Einsteins „Fabrikation der Fiktionen", in: Carl-Einstein-Kolloquium 1994, Frankfurt/M. u.a. 1996, S. 135-161
Henderson, Linda Dalrymple: The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art, Princeton/NJ 1983
Henkel, Arthur u. Albrecht Schöne (Hg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, Stuttgart 1967
Henry, Albert: Etudes sur l'occupation allemande en Belgique. Avec un avant-propos par Henri Pirenne, Bruxelles 1920
- L'œuvre du Comité National de Secours et d'Alimentation pendant la guerre, Bruxelles 1920
- Le ravitaillement de la Belgique pendant l'occupation allemande, Paris 1924
Hepp, Corona: Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende, München 1987
Hermand, Jost: Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900, Stuttgart 1971 (2., verb. Aufl.)
- Das Konzept „Avantgarde", in: Faschismus und Avantgarde, hg. v. Reinhold Grimm u. dems., Königstein/Ts. 1980, S. 1-19
Herrmann-Neiße, Max: Gesammelte Werke, hg. v. Klaus Völker, Frankfurt/M. 1988
Hess, Günter: Siegfrieds Wiederkehr. Zur Geschichte einer deutschen Mythologie in der Weimarer Republik, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 6 (1981), S. 112-144
Hess-Lüttich, Ernst W.B.: Die Strategie der Paradoxie: Zur Logik der Konversation in Dandyismus am Beispiel Oscar Wildes, in: Kommunikation als ästhetisches „Problem". Vorlesungen zur angewandten Textwissenschaft, Tübingen 1984, S. 108-136
Heusinger von Waldegg, Joachim: Fernand Léger „Die Badende" (1931). Ein Schlüsselbild, in: Pantheon, Jg. 48 (1990), S. 171-180
- Fernand Léger: Bildrhythmus und Raumstruktur zur Wirkungsästhetik, in: Wallraf-Richartz-Jb., Bd. 52 (1991), S. 263-291
- El Lissitzky „Der Konstrukteur" (Selbstbildnis) von 1924. Künstlerbildnis zwischen Funktionalismus und Utopie, in: Pantheon, Jg. 50 (1992), S. 125-134
Heym, Georg: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe, hg. v. Karl Ludwig Schneider u.a., 3 Bde., Bd. 4: Georg Heym: Dokumente zu seinem Leben und Werk, Hamburg u. München 1960-1968
Heymer, Kay: Die Erfindung der Figur, in: Afrikanische Skulptur. Die Erfindung der Figur/African Sculpture. The Invention of the Figur, Kat.: Museum Ludwig Köln, 27. Juli - 30. September 1990, Köln 1990 (2., verb. Aufl.), S. 72-75
Hickethier, Knut, Wilhelm Pott, Kristina Zerges (Hg.): Die Revolutions-G.m.b.H. Agitation und politische Satire in der „Aktion", Wissmar-Steinach 1973
Hildebrand, Adolf von: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1918 (3. u. 4. Aufl.)
Hildebrandt, Hans: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Wildpark-Potsdam 1924
Hillach, Ansgar: Rez. zu: Heidemarie Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, 1976, in: Germanistik, Jg. 18 (1977), S. 1033

Hillebrand, Bruno (Hg.): Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen, Bd. 1: 1912-1956, Frankfurt/M. 1987
Himmelmann, Nikolaus: Utopische Vergangenheit, Archäologie und moderne Kultur, Berlin 1976
Hinz, Berthold: Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs, in: Michael Müller u.a.: Autonomie der Kunst, Frankfurt/M. 1972, S. 173-198
- Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, München 1974
Hoeber, Fritz: Die Unzulänglichkeit der Hildebrandischen Raumästhetik, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 38 (1916), S. 171-184
Hoehn, Gerhard: Perversion de la modernité ou: De Iéna à Weimar, in: Weimar ou l'explosion de la modernité. Actes du colloque „Weimar ou la modernité" organisé par le groupe de recherche sur la culture de Weimar (Fondation M.S.H.), Paris 1984, S. 47-62
Hörmann, Hans: Psychologie der Sprache, Berlin - Heidelberg - New York 1977 (2., überarb. Aufl.)
Hoffmann, E.T.A.: Die Elixiere des Teufels. Lebens-Ansichten des Katers Murr, m. e. Nachw. v. Walter Müller-Seidel u. Anm. v. Wolfgang Kron, Darmstadt 1978
- Die Serapions-Brüder, m. e. Nachw. v. Walter Müller-Seidel u. Anm. v. Wulf Segebrecht, Darmstadt 1978
- Der goldne Topf, in: Fantasie- und Nachtstücke. Fantasiestücke in Callots Manier. Nachstücke. Seltsame Leiden eines Theater-Direktors, m. Anm. v. Wolfgang Kron u. e. Nachw. hg. v. Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1978, S. 179-255
Hoffmann, Paul: Symbolismus, München 1987
Hofmannsthal, Hugo von: Ausgewählte Werke in 2 Bdn., hg. v. Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1966
Hohl, Reinhold: Die heiteren Facetten des Kubismus, in: in: Kubismus – Künstler, Themen, Werke 1907-1920, Kat.: Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 26. Mai - 25. Juli 1982, Bonn u.a. 1982, S. 71-92
Holländer, Hans: Ars inveniendi et investigandi: Zur surrealistischen Methode, in: Surrealismus, hg. v. Peter Bürger, Darmstadt 1982, S. 244-322
Holthusen, Hans Egon: Gottfried Benn. Leben – Werk – Widerspruch. 1886-1922, Stuttgart 1986
Holton, Gerald: Thematische Analyse der Wissenschaft. Die Physik Einsteins und seiner Zeit, übers. v. Horst Huber, Frankfurt/M. 1981
Holz, Hans Heinz: Ein programmatischer Kunstpreis. Carl-Einstein-Preis der jungen deutschen Kunstkritik erstmals verliehen, in: Frankfurter Rundschau, 5. Juli 1966, S. 6
Holzhey-Kunz, Alice: „... nicht Herr im eigenen Hause" – Freud und Heidegger zusammengedacht, in: Freuds Gegenwärtigkeit. Zwölf Essays, hg. v. Aron Ronald Bodenheimer, Stuttgart 1989, S. 356-382
Hommel, Klaus: Die Internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg 1936-1939, Regensburg 1990
Hooper, Kent W.: Rudolf Alexander Schröder: Nationalist Poetry and Flemish Literature, in: The Ideological Crisis of Expressionism. The Literary and Artistic German War Colony in Belgium 1914-1918, hg. v. Rainer Rumold u. Otto Karl Werckmeister, Columbia/SC 1990, S. 75-95
Hopfengart, Christine: „Der Maler von heute" – Paul Klee im Dialog mit Pablo Picasso, in: Klee trifft Picasso, Kat.: Zentrum Paul Klee, Ostfildern 2010, S. 32-63
Horkheimer, Max u. Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente (1947), Frankfurt/M. 1971
Horstmann, Rolf P.: Über das Schicksal des Gegenstands im kubistischen Bild – Theorien zum Kubismus, in: Zeichnungen und Collagen des Kubismus. Piccaso – Braque – Gris, Kat.: Kunsthalle Bielefeld, 11. März - 29. April 1979, S. 275-278
Hortzchansky, Günter u.a.: Illustrierte Geschichte der deutschen Novemberrevolution 1918/19, Berlin 1978
Houben, Heinrich Hubert: Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart. Ein kritisch-historisches Lexikon über verbotene Bücher, Zeitschriften und Theaterstücke, Schriftsteller und Verleger, 2 Bde., Nachdr. d. Ausg. Berlin 1924, Hildesheim 1965
Hrachowy, Frank O.: Stählerne Romantik. Automobilrennfahrer und nationalsozialistische Moderne, Berlin 2005
Hubert, Henri u. Marcel Mauss: Esquisse d'une théorie générale de la magie, in: L'Année sociologique 1902-1903, Jg. 7, hg. v. Emile Durkheim, Paris 1902, S. 1-146
Huebner, Friedrich Markus: Und Afrika sprach (Rez. zu: Carl Einstein: Negerplastik, 1915), in: Die Schaubühne, Jg. 11, Bd. 2 (1915), S. 458-459
Hübner, Kurt: Die Wahrheit des Mythos, München 1985
Huelsenbeck, Richard: En avant dada. Die Geschichte des Dadaismus (1920), Hamburg 1978 (2. Aufl.)
Hugnet, Georges: Dictionnaire du dadaisme, 1916-1922, Paris 1976
Hugues, Jean (Hg.): 50 ans d'édition de D.-H. Kahnweiler. 1909-1959, Kat.: Galerie Louise Leiris, 13. November - 19. Dezember 1959, Paris 1959
Hulten, Pontus (Hg.): Futurismo e futurismi, Kat.: Palazzo Grassi Venezia, Milano 1986
Humboldt, Wilhelm von: Werke in 5 Bdn., hg. v. Andreas Flitner u. Klaus Giel, Darmstadt 1972 (4., unveränd. Aufl.), Bd. 3: Schriften zur Sprachphilosophie, S. 368-756
Huyssen, Andreas u. Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek/H. 1986

Iggers, Georg G.: Deutsche Geschichtswissenschaft. Eine Kritik der traditionellen Geschichtsauffassung von Herder bis zur Gegenwart, übers. v. Christian M. Barth, München 1972 (2. Aufl.)
Ihekweazu, Edith: Verzerrte Utopie. Bedeutung und Funktion des Wahnsinns in expressionistischer Prosa, Frankfurt/M. u. Bern 1982
- Wandlung und Wahnsinn. Zu expressionistischen Erzählungen von Döblin, Sternheim, Benn und Heym, in: Orbis Litterarum 37 (1982), S. 327-344
- „Immer ist Wahnsinn das einzig vermutbare Resultat." Ein Thema des Expressionismus in Carl Einsteins „Bebuquin", in: Euphorion, Bd. 76 (1982), S. 180-197
- Carl Einstein in „Zwischen den Kriegen": Hinweise zur Einstein-Rezeption in den fünfziger Jahren, in: Carl-Einstein-Kolloquium 1986, hg. v. Klaus H. Kiefer, Frankfurt/M. u.a. 1988, S. 229-240
Ihrig, Wilfried: Landschaftsentwürfe. Paul Celan und Carl Einstein, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Jg. 136 (1984), Bd. 221, S. 298-305
- Vita Carl Einstein, in: Text + Kritik, H. 95 (Juli 1987): Carl Einstein, S. 80-86
- Bibliographie zu Carl Einstein, in: Text + Kritik, H. 95 (Juli 1987): Carl Einstein, S. 87-101
- Literarische Avantgarde und Dandysmus. Eine Studie zur Prosa von Carl Einstein bis Oswald Wiener, Frankfurt/M. 1988
Imdahl, Max: Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate, in: Literatur und Gesellschaft vom 19. ins 20. Jahrhundert, Fs. f. Bennno von Wiese zu seinem 60. Geburtstag am 25. September 1963, hg. v. Hans Joachim Schrimpf, Bonn 1963, S.142-195
- Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, in: Wallraf-Richartz-Jb. 36 (1974), S. 325-365
International Biographical Dictionary of Central European Emigrés 1933-1945, Bd. 2, Tl. 1: A-K, Tl. 2: L-Z; The Arts, Sciences, and Literature, hg. v. Herbert A. Strauss u.a., München u.a. 1983
Isani, Claudio: Tränen der Bohème. Happening mit Foto: Einstein-Lesung im „EinStein", in: Der Abend (Berlin), Jg. 35, Nr. 163 (16. Juli 1980), S. 5
- Ein Amateur des Wunders. Alles ist Expression: Zur Wiederentdeckung des Literaten und Kunstkritikers Carl Einstein, in: Frankfurter Neue Presse, Nr. 150 (3. Juli 1982), S. 18
Iser, Wolfgang: Interpretationsperspektiven moderner Kunsttheorie, in: Theorie der Kunst, hg. v. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser, Frankfurt/M. 1984 (2. Aufl.), S. 33-58
Jacob, Max: Le cornet à dés, Vorw. v. Michel Leiris, Paris 1967
Jäger, Georg: Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems, in: Modelle des literarischen Strukturwandels, hg. v. Michael Titzmann, Tübingen 1991, S. 221-244
Jäger, Wolfgang: Historische Forschung und politische Kultur in Deutschland. Die Debatte 1914-1980 über den Ausbruch des Ersten Weltkrieges, Göttingen 1984
Jaensch, Erich Rudolf u.a.: Über den Aufbau der Wahrnehmungswelt und die Grundlagen der menschlichen Erkenntnis, 2 Bde., Leipzig 1927 u. 1931
Jaensch, Erich u. László Grünhut: Über Gestaltpsychologie und Gestalttheorie, Langensalza 1929
Jahn, Janheinz: Muntu. Umrisse der neoafrikanischen Kultur, Düsseldorf 1958
- Geschichte der neoafrikanischen Literatur. Eine Einführung, Düsseldorf u. Köln 1966
Jahn, Johannes (Hg.): Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen. Cornelius Gurlitt – Carl Neumann – A. Kingsley Porter – Julius von Schlosser – August Schmarsow – Josef Strzygowski – Hans Tietze – Karl Woermann, Leipzig 1924
Jahrbuch für die geistige Bewegung, hg. v. Friedrich Gundolf u. Friedrich Wolters, Jg. 1 (1910)
Jakobson, Roman: Selected Writings, Bd. 2: Word and Language, Bd. 3: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry, Vorw. hg. v. Stephen Rudy, The Hague u. Paris 1971 u. 1981
- Closing Statement: Linguistics and Poetics, in: Style in Language, hg. v. Thomas A. Sebeok, Cambridge/MA 1964, S. 350-377
- Die neueste russische Poesie. Erster Entwurf. Victor Chlebnikov, in: Texte der russischen Formalisten, Bd. 2: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache, m. Anm. v. Inge Paulmann eingel. u. hg. v. Wolf-Dieter Stempel, München 1972, S. 19-135
- Linguistik und Poetik, in: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert, Frankfurt/M. 1989 (2. Aufl.), S. 83-121
James, William: The Principles of Psychology, 3 Bde., hg. v. Frederick H. Burkhardt u.a., Cambridge/Mass. u. London 1981
- Psychologie, übers. v. Mario Dürr, m. Anm. v. E. Dürr, Leipzig 1909
Jammer, Max: Concepts of Space. The History of Theories of Space in Physics, Vorw. v. Albert Einstein, Cambridge/MA 1969 (2. Aufl.)
Janet, Pierre: L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine, Paris 1889
- De l'angoisse à l'exstase. Etudes sur les croyances et les sentiments. Un délire religieux: la croyance (1926), Paris 1975

Jarry, Alfred: Tout Ubu, hg. v. Maurice Saillet, Paris 1962
- Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, suivi de L'Amour absolu, hg. v. Noël Arnaud u. Henri Bordillon, Paris 1980
Jauß, Hans Robert: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes", Einl. zu: Charles Perrault: Parallèle des Anciens et des Modernes, München 1964, S. 8-65
- Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität, in: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt/M. 1970 (2. Aufl.), S. 11-66
- Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt/M. 1970 (2. Aufl.), S. 144-207
- Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Bd. 1: Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung, München 1977
- Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno, in: Adorno-Konferenz 1983, hg. v. Ludwig von Friedeburg u. Jürgen Habermas, Frankfurt/M. 1983, S. 95-132
- (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, München 1968
Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, in: Werke, Bd. 5, hg. v. Norbert Miller, Darmstadt 1973 (3. Aufl.), S. 7-456
Jordan, Lothar: Zum Verhältnis traditioneller und innovativer Elemente in der Kriegslyrik August Stramms, in: Das Tempo dieser Zeit ist keine Kleinigkeit. Zur Literatur um 1918, hg. v. Jörg Drews, München 1981, S. 112-127
Jouffret, Esprit Pascal: Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions, Paris 1903
Joyce, Conor: Carl Einstein in „Documents" and his collaboration with Georges Bataille, o.O. 2003
Joyce, James: Finnegans Wake, London 1975
Judkins, Winthrop Otis: Fluctuant representation in synthetic cubism: Picasso, Braque, Gris, 1910-1920, New York u. London 1976
Junod, Henri-A.: Les chants et les contes des Ba Ronga de la baie de Delagoa. Recueillis et transcrits, Lausanne 1897
- Nouveaux Contes Ronga. Transcrits dans la langue indigène avec traduction française, Neuchâtel 1989
Kaempfert, Manfred: Säkularisation und neue Heiligkeit. Religiöse und religionsbezogene Sprache bei Friedrich Nietzsche, Berlin 1971
Kafiz, Dieter: Dekadenz in Deutschland, in: Literatur für Leser, H. 4 (1986), S. 198-203
Kafka, Franz: La Métamorphose, übers. v. Alexandre Vialatte, in: Nouvelle Revue Française, Nr. 1-3 (1928), SS. 66-84, 212-231, 350-371
- Tagebücher 1910-1923, hg. v. Max Brod, Frankfurt/M. 1974
- Sämtliche Erzählungen, hg. v. Paul Raabe, Frankfurt/M. 1975 (10. Aufl.)
Kahnweiler, Daniel-Henry: Der Weg zum Kubismus, München 1920
- Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits, Paris 1946 (3. Aufl.)
- L'Art nègre et le cubisme, in: Présence Africaine, Nr. 3 (1948), S. 367-377
- Meine Maler – meine Galerien, Köln 1961
- Confessions esthétiques, Paris 1963
- Ästhetische Betrachtungen. Beiträge zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1968
- Der Gegenstand der Ästhetik, Einf. v. Wilhelm Weber, München 1971
- Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand – éditeur – écrivain, Kat.: Musée Nationale d'Art Moderne/Centre George Pompidou, 22. November 1984 - 28. Januar 1985, Paris 1984
Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, Einf. v. Max Bill, Bern 1970 (9. Aufl.)
- u. Franz Marc (Hg.): Der Blaue Reiter, dokument. Neuausg. v. Klaus Lankheit, München u. Zürich 1979
Kane, Martin: George Grosz und die Politisierung des Berliner Dada, in: Sinn aus Unsinn – Dada international. 12. Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur, hg. v. Wolfgang Paulsen u. Helmut G. Hermann, Bern u. München 1982, S. 121-151
Kant, Immanuel: Werke in 12 Bdn. Theorie Werkausgabe, hg. v. Wilhelm Weischedel, Wiesbaden 1960
Kantorovicz, Alfred: Politik und Literatur im Exil. Deutschsprachige Schriftsteller im Kampf gegen den Nationalsozialismus, Hamburg 1978
Kassner, Rudolf: Zum Tode Oscar Wildes. Einiges über das Paradoxe, in: Wiener Rundschau, Jg. 5 (1901), S. 9-12
- Die Moral der Legende. (Zu einem Buche Jules Laforgues), in: Wiener Rundschau, Jg. 5 (1901), S. 174-179
- Von der Allegorie, in: Die neue Rundschau, 16. Jg. der Freien Bühne, Bd. 1 (1905), S. 192-214
- Sören Kierkegaard, in: Motive. Essays, Berlin 1906, S. 1-76
- Dilettantismus. Fragmente, in: Hyperion, H. 9/10 (1909), S. 29-28 u. H. 11/12 (1910), S. 29-38
- Der Dilettantismus, Franfurt/M. 1910
- Ein moderner Brummel, in: Insel Almanach auf das Jahr 1926, Leipzig, S. 98-102
Kaufmann, Hans u.a.: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 10: 1917-1945, Berlin 1978

Kellerer, Christian: Der Sprung ins Leere. Objet trouvé – Surrealismus – Zen, Köln 1982
Kellner, Douglas: Expressionism and Rebellion, in: Passion and Rebellion. The Expressionist Heritage, hg. v. Stephen Eric Bronner u. dems., London u. South Hadley/MA 1983, S. 3-40
Kemper, Hans-Georg: Vom Expressionismus zum Dadaismus. Eine Einführung in die dadaistische Literatur, Kronberg/Ts. 1974
Kempf, Thomas: Halbvergessen? – Hoffentlich nicht!! Carl Einstein 26. April 1885 - 5. Juli 1940, in: Stadtblatt Münster. Literatur, Nr. 21 (19. Oktober - 1. November 1985), S. 38
Kennan, George F.: The Decline of Bismarck's European Order. Franco-Russion Relations, 1875-1890, Princeton/NJ u. Guilford 1979
Kerber, Bernhard: Trompe l'œil und trompe l'esprit. Zur Medienreflexion im Kubismus, in: Zeichnungen und Collagen des Kubismus, Picasso – Braque – Gris, Kat.: Kunsthalle Bielefeld, 11. März - 29. April 1979, S. 315-326
Kessler, Harry: Tagebücher 1918-1937, hg. v. Wolfgang Pfeifer-Belli, Frankfurt/M. 1961
Ketelsen, Uwe-K.: NS-Literatur und Modernität, in: Deutschsprachige Exilliteratur. Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930-1960, hg. v. Wulf Koepke u. Michael Winkler, Bonn 1984, S. 37-55
Kiefer, Klaus H.: Wiedergeburt und Neues Leben. Aspekte des Strukturwandels in Goethes Italienischer Reise, Bonn 1978
- Ästhetik – Semiotik – Didaktik. Differenzierte Wahrnehmung als Prinzip ästhetischer Erziehung. Ein Problemaufriß, Tübingen 1982
- Avantgarde – Weltkrieg – Exil. Materialien zu Carl Einstein und Salomo Friedlaender/Mynona, Frankfurt/M.-Bern-New York 1986
- Einstein & Einstein. Wechselseitige Erhellung der Künste und Wissenschaften um 1915, in: Komparatistische Hefte 5/6 (1982): Literatur und die anderen Künste, S. 181-194
- Carl Einsteins „Negerplastik". Kubismus und Kolonialismuskritik, in: Literatur und Kolonialismus I. Die Verarbeitung der kolonialen Expansion in der europäischen Literatur, hg. v. Wolfgang Bader u. János Riesz, Frankfurt/M. u. Bern 1983, S. 233-250
- Mythenkritik bei Alain Robbe-Grillet. Metakritische Überlegungen, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Jg. 135 (1983), Bd. 220, S. 300-313
- Carl Einstein und die literarischen Avantgarden Frankreichs, in: Feindbild und Faszination. Vermittlerfiguren und Wahrnehmungsprozesse in den deutsch-französischen Kulturbeziehungen (1789-1983), hg. v. Hans-Jürgen Lüsebrink u. János Riesz, Frankfurt/M. - Berlin - München 1984, S. 97-114
- Bayreuther Germanisten und Komparatisten gründen Carl-Einstein-Gesellschaft, in: Spektrum (Bayreuth), Nr. 1 (Juni 1985), S. 40
- Subjekt/Objekt – Semiotische Probleme in der Ästhetik Carl Einsteins, in: Modelle für eine semiotische Rekonstruktion der Geschichte der Ästhetik, hg. v. Heinz Paetzold, Aachen 1986, S. 285-309
- Carl Einstein – Exil in Frankreich, in: Avantgarde – Weltkrieg – Exil. Materialien zu Carl Einstein und Salomo Friedlaender/Mynona, hg. v. dems., Frankfurt/M. - Bern - New York 1986, S. 112-134
- Mynonas „Neues Kinderspielzeug" – Satire, Groteske, Didaxe, in: Avantgarde – Weltkrieg – Exil. Materialien zu Carl Einstein und Salomo Friedlaender/Mynona, hg. v. dems., Frankfurt/M. - Bern - New York 1986, S. 135-159 (mit Text)
- Fonctions de l'art africain dans l'œuvre de Carl Einstein, in: Images de l'Africain de l'Antiquité au XXe siècle, m. e. Einl. v. János Riesz hg. v. Daniel Droixhe u. dems., Frankfurt/M. u.a. 1987, S. 149-176
- „BEB II" – Ein Phantombild, in: Text + Kritik, H. 95 (Juli 1987): Carl Einstein, S. 44-66
- Die französischen Übersetzungen von Carl Einsteins „Bebuquin". Mit der Übertragung Ivan Golls, in: Carl-Einstein-Kolloquium 1986, hg. v. dems., Frankfurt/M. u.a. 1988, S. 199-228
- Carl Einstein im Brüsseler Soldatenrat, in: Bildende Kunst, H. 8 (1989), S. 55-58
- Carl Einstein and the Revolutionary Soldiers' Councils in Brussels, in: The Ideological Crisis of Expressionism. The Literary and Artistic German War Colony in Belgium 1914-1918, hg. v. Rainer Rumold u. Otto Karl Werckmeister, Columbia/SC 1990, S. 97-113
- „Bebuquin" – Fünf Kapitel zur Einführung, in: Die Dilettanten des Wunders erfinden das 21. Jahrhundert, Ausst. im Museum Morsbroich Leverkusen, 11. August - 23. September 1990, Kat. v. Monika Flacke-Knoch u. Adolphe Lechtenberg, Leverkusen 1990, S. 11-17
- Erster Weltkrieg und Avantgarde – Ein Projekt / World War I and the Avant-garde – A Project, in: Krieg und Literatur/War and Literature, Bd. 3 (1991), Nr. 5/6, S. 140-156
- „Das Deutsche ist ein Abgrund" – Deutscher Krieg und deutsche Kultur in Thomas Manns „Betrachtungen eines Unpolitischen", Osaka Gakuin Univ., International Colloquium 1991: What Is National Identity?, Osaka 1992, S. 1-31
- Kriegsziele und literarische Utopie im Ersten Weltkrieg / War Aims and Literary Utopia in the First World War, in: Krieg und Literatur / War and Literature, Bd. 5 (1993), Nr. 9, S. 19-40

- Ratten im Deutschunterricht... Zum Verhältnis von Wertung und Methode in der Sprach- und Literaturdidaktik – Sprichwort und Sage in der Sekundarstufe I, in: Wirkendes Wort, Jg. 50 (2000), H. 2, S. 86-99
- „Didaktisches für Zurückgebliebene“ – Rhetorische Strukturen der Avantgarde in Carl Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts“, in: Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts“, hg. v. dems., München 2003, S. 205-229
- Modernismus, Primitivismus, Romantik – Terminologische Probleme bei Carl Einstein und Eugene Jolas um 1930, in: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik, Bd. 12 (2008), S. 117-137
- Dialoge – Carl Einstein und Eugene Jolas im Paris der frühen 30er Jahre, in: Carl Einstein et Benjamin Fondane. Avant-gardes et émigration dans le Paris des années 1920-1930, hg. v. Liliane Meffre u. Olivier Salazar-Ferrer, Brüssel 2008, S. 153-172
- „Mit dem Gürtel, mit dem Schleier...“ – Semiotik der Enthüllung bei Schiller, Fontane und Picasso, in: Die Lust der Interpretation – Praxisbeispiele von der Antike bis zur Gegenwart, Baltmannsweiler 2011, S. 127-145
- Spül müt mür! – Dadas Wort-Spiele, in: Die Lust der Interpretation – Praxisbeispiele von der Antike bis zur Gegenwart, Baltmannsweiler 2011, S. 177-194
- Primitivismus und Modernismus im Werk Carl Einsteins und in den europäischen Avantgarden, in: Die Lust der Interpretation – Praxisbeispiele von der Antike bis zur Gegenwart, Baltmannsweiler 2011, S. 195-225
- Primitivismus und Avantgarde – Carl Einstein und Gottfried Benn, in: Colloquium Helveticum, Bd. 44 (2015): Primitivismus intermedial, S. 131-168
- Bebuquins Kindheit und Jugend – Carl Einsteins regressive Utopie, in: Historiographie der Moderne – Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser, Tagung, 7.-10. November 2013 im Zentrum Paul Klee, Bern, hg. v. Michael Baumgartner, Andreas Michel, Reto Sorg, München (im Druck)
- Carl Einsteins „Surrealismus“ – „Wort von verkrachtem Idealismus übersonnt“, in: Surrealismus in Deutschland (?), in: Tagung, org. v. Isabel Fischer u. Karina Schuller, Münster: Kunstmuseum Pablo Picasso, 3.-5. März 2014 (Wissenschaftliche Schriften der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Reihe 12: Philologie) (im Druck)
- (Hg.): Carl-Einstein-Kolloquium 1986, Frankfurt/M. u.a. 1988
- (Hg.): Carl-Einstein-Kolloquium 1994, Frankfurt/M. u.a. 1996
- (Hg.): Cagliostro – Dokumente zu Aufklärung und Okkultismus, München - Leipzig - Weimar 1991
- (Hg.): Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts“, Paderborn 2003
- (Hg.) u. Rainer Rumold: Eugene Jolas: Critical Writings, 1924-1951, Chicago, Ill. 2009

Kierkegaard, Sören: Gesammelte Werke, übers. v. Emanuel Hirsch, hg. v. dems. u. Hayo Gerdes, Gütersloh 1980 u. 1985 (3. Aufl.)

Kilb, Andreas: Die allegorische Phantasie. Zur Ästhetik der Postmoderne, in: Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde, Frankfurt/M. 1987, hg. v. Peter u. Christa Bürger, S. 84-113

Kim-Kiefer, Bog-Za: Probleme des Avantgardismus in der Ästhetik von Georg Lukács, Magisterarbeit (masch.) Bayreuth 1990

(Kirchner) Ernst Ludwig Kirchner 1880-1930, Kat.: Nationalgalerie Berlin/Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, 29. November 1979 - 20. Januar 1980 u.a., Berlin 1979

Kjellén, Rudolf: Die Ideen von 1914. Eine weltgeschichtliche Perspektive, übers. v. Carl Koch, Leipzig 1915

Klages, Ludwig: Der Geist als Widersacher der Seele, Bonn 1981 (6. ungek. Aufl.)

Klaus, Georg: Semiotik und Erkenntnistheorie, München u. Salzburg 1973 (4. unveränd. Aufl.)
- u. Manfred Buhr: Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch der Philosophie, 3 Bde., Reinbek/H. 1975 (neubearb. u. erw. Aufl.)

Klee, Paul: Briefe an die Familie 1893-1940, 2 Bde., hg. v. Felix Klee, Köln 1979

Klein, Jürgen: Theoriegeschichte als Wissenschaftskritik. Zur Genesis der literaturwissenschaftlichen Grundlagenkrise in Deutschland, Königstein/Ts. 1980

Kleinschmidt, Erich: Früher Neuerer. Heute vor 100 Jahren wurde Carl Einstein geboren, in: Badische Zeitung, Nr. 97 (26. April 1985): Kultur, o. S.
- Die dilettantische Welt und die Grenze der Sprache. Zur erkenntniskritischen Poetik von Carl Einsteins „Bebuquin“, in: Jb. d. Deutschen Schillergesellschaft, Jg. 33 (1989), S. 370-383
- Gleitende Sprache. Sprachbewußtsein und Poetik in der literarischen Moderne, München 1992

Kluge, Ulrich: Die deutsche Revolution 1918/1919. Staat, Politik und Gesellschaft zwischen Weltkrieg und Kapp-Putsch, Frankfurt/M. 1985

Knobloch, Hans-Jörg: Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie, Bern u. Frankfurt/M. 1975

Knorr-Cetina, Karin: Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft, Vorw. v. Rom Harré, Frankfurt/M. 1984

Knüfermann, Volker: Hugo Ball: Tenderenda der Phantast, in: Zs. f. deutsche Philologie, Bd. 94 (1975), S. 520-534

Knütter, Hans-Helmuth: Zur Vorgeschichte der Exilsituation, in: Die deutsche Exilliteratur 1933-1945, hg. v. Manfred Durzak, Stuttgart 1973, S. 27-39

Koch-Hillebrecht, Manfred: Die moderne Kunst – Psychologie einer revolutionären Bewegung, Köln 1983

Koebner, Thomas: Carl Einstein: „Die schlimme Botschaft“. Anmerkungen zu einem Gotteslästerungsprozeß, unveröff. Vortrag zur Arbeitstagung der Carl-Einstein-Gesellschaft/Société-Carl-Einstein, Berlin, 23.-25. Januar 1987

Koechlin, Heiner: Die Tragödie der Freiheit. Spanien 1936-1937. Die Spanische Revolution – Ideen und Ereignisse, Berlin 1984

Köhler, Michael: Postmodernismus: Ein begriffsgeschichtlicher Überblick, in: Amerikastudien, Jg. 22 (1977), Nr. 1, S. 8-18

Köhler, Wolfgang: Gestaltprobleme und Anfänge einer Gestalttheorie. Übersichtsreferat, in: Jahresberichte für die gesamte Physiologie, Jg. 3 (1922), S. 512-539

Köhn, Lothar: Überwindung des Historismus. Zu Problemen einer Geschichte der deutschen Literatur zwischen 1918 und 1933, in: Deutsche Vierteljahreschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Tl. 1: Jg. 48, (1974), S. 704-766, Tl. 2: Jg. 49 (1975), S. 94-165

König, René: Emile Durkheim zur Diskussion. Jenseits von Dogmatismus und Skepsis, München 1978

Köpke, Wulf: Die Politisierung der Kultur. Das Jahr 1933 und die Literaturgeschichte, in: Akten des 7. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985: Kontroversen, alte und neue, hg. v. Albrecht Schöne, Bd. 9, Tl. 2: Kulturnation statt politischer Nation? 18. Forum des Kongresses, hg. v. Franz Norbert Mennemeier u. Conrad Wiedemann, Göttingen 1986, S. 230-234

Kolb, Eberhard: Rätewirklichkeit und Räte-Ideologie in der deutschen Revolution von 1918/19, in: Vom Kaiserreich zur Weimarer Republik, hg. v. dems., Köln 1972, S. 165-184

- Die Weimarer Republik, Oldenbourg Grundriß der Geschichte, Bd. 16, München u. Wien 1984
- u. Reinhard Rürup: Der Zentralrat der deutschen sozialistischen Republik 19. Dezember 1918 - 8. April 1919. Vom ersten zum zweiten Rätekongreß, Leiden 1968

Kolinski, Eva: Engagierter Expressionismus. Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik. Eine Analyse expressionistischer Zeitschriften, Stuttgart 1970

Koloß, Hans-Joachim: Zaïre. Meisterwerke afrikanischer Kunst, Berlin 1987

Koppen, Erwin: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle, Berlin u. New York 1973

Korte, Hermann: Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas, Bonn 1981

Koselleck, Reinhart: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt/M. 1979

Koslowski, Peter: Die Baustellen der Postmoderne – Wider den Vollendungszwang der Moderne, in: Moderne oder Postmoderne. Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters, hg. v. dems., Robert Spaemann, Reinhard Löw, Heidelberg 1986, S. 1-18

Kospoth, B. J.: A New Philosophy of Art, in: Chicago Sunday Tribune. European Edition, Nr. 4932 (18. Januar 1931), S. 5

Kracauer, Siegfried: Geschichte – Vor den letzten Dingen, übers. v. Karsten Witte, Frankfurt/M. 1972

Krämer, Thomas: Carl Einsteins „Bebuquin“. Romantheorie und Textkonstitution, Würzburg 1990

Kraft, Herbert: Kunst und Wirklichkeit im Expressionismus. Mit einer Dokumentation zu Carl Einstein, Bebenhausen 1972

Kramer, Andreas: „Wundersüchtig“ – Carl Einstein und Hugo Ball, in: Hugo Ball Almanach 13 (1989), S. 63-100

- Die „verfluchte Heredität loswerden“. Studie zu Carl Einsteins „Bebuquin“, Münster 1990
- Der menschliche Körper als Prototyp ist erledigt. Über den endlich erschienenen Band 4 der Carl Einstein-Werkausgabe, in: Spex, Nr. 9 (September 1992), S. 76-77

Kreuzer, Helmut: Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung, Stuttgart 1968

- (Hg.): Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz. C. P. Snows These in der Diskussion, München 1987

Krings, Hermann, Hans Michael Baumgartner, Christoph Wild (Hg.): Handbuch philosophischer Grundbegriffe, 3 Bde., München 1974

Kröger, Marianne: Carl Einstein und die „Grupo Internacional“ der Kolonne Durruti – Ein Beitrag zur Auseinandersetzung Carl Einsteins mit der Realität des spanischen Bürgerkrieges, in: Carl-Einstein-Kolloquium 1986, hg. v. Klaus H. Kiefer, Frankfurt/M. u.a. 1988, S. 261-272

- Kulturkritik Carl Einsteins, in: Die Ausblendung der Wirklichkeit. Texte zur Medien- und Kulturkritik, Grafenau 1989, S. 75-94
- Carl Einstein im Spanischen Bürgerkrieg: Gratwanderungen zwischen Engagement und Desillusionierung. Die Jahre 1937 und 1938 anhand von Briefen und des Interviews in „La Vanguardia“ vom 24. Mai 1938, in: Archiv für die Geschichte des Widerstandes und der Arbeit, Nr. 12 (1992), S. 79-92

- „Nicht in der auspolierten Rinne nachkriechen“, in: Listen. Zs. f. Leserinnen und Leser, Jg. 8, H. 29 (1992), S. 29
- Carl Einstein und die Zeitschrift „Front“ (1930/31), in: Carl-Einstein-Kolloquium 1994, hg. v. Klaus H. Kiefer, Frankfurt/M. u.a. 1996
- Das Verhältnis von Autobiographie, Kunst und Politik in einem Avantgardeprojekt zwischen Weimarer Republik und Exil, Remscheid 2007
- (Hg.): Carl Einstein erläutert den Mehrfrontenkrieg und die Kriegspläne des Nazifaschismus, in: Archiv für die Geschichte des Widerstandes und der Arbeit, Nr. 12 (1992), S. 93-96

Kropotkin, Peter: Die Rolle des Gesetzes im Gesellschaftsleben, in: Die Aktion, Jg. 1, Nr. 31 (18. September 1911), Sp. 964-967
- Der Geist der Empörung, in: Die Aktion, Jg. 4 (1914), S. 69-71
- Die Anfänge des Anarchismus, in: Die Aktion, Jg. 4 (1914), S. 179-181
- Worte eines Rebellen, Aufsatzsammlung, Bd. 1, übers. v. Pierre Ramus (= Rudolf Grossmann), hg. v. Elisée Reclus, Frankfurt/M. 1978
- Der Staat, Aufsatzsammlung, Bd. 2, Frankfurt/M. 1978
- Der Anarchismus (1923), Einf. in Kropotkins Leben und Werk v. Helge Merte, Siegen-Eiserfeld 1983 (2. Aufl.)

Krummel, Richard Frank: Nietzsche und der deutsche Geist. Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Todesjahr des Philosophen. Ein Schrifttumsverzeichnis der Jahre 1867-1900, Berlin u. New York 1974

Küper, Christoph: Ikonische Tendenzen in der Rhetorik, in: Zs. f. Literaturwissenschaft und Linguistik, H. 43/44 (1982): Perspektiven der Rhetorik, S. 144-163

Kuhn, Helmut: Ästhetik, in: Das Fischer-Lexikon Literatur II/1, hg. v. Wolf-Hartmut Friedrich u. Walter Killy, Frankfurt/M. 1965, S. 48-58
- Die Ontogenese der Kunst (1962), in: Ästhetik. Wege der Forschung, Bd. 31, hg. v. Wolfhart Henckmann, Darmstadt 1979, S. 71-120

Kuhn, Thomas S.: The Structure of Scientific Revolutions, Chicago u. London 1970 (2., erw. Aufl.)

Kultermann, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte, Frankfurt/M. u.a. 1981
- Kleine Geschichte der Kunsttheorie, Darmstadt 1987

Kunstmuseum Basel. Zwanzig Jahre Emanuel Hoffmann-Stiftung 1933-1953, Basel 1953

Kur(?): Ein großer Unpopulärer (= Rez. zu: Carl Einstein: Gesammelte Werke, 1962), in: Der Mittag (Düsseldorf), 4. Juli 1963

Kurucz, Jenö: Struktur und Funktion der Intelligenz während der Weimarer Republik, Köln 1967

Kwasny, Jens: „Als die Augen sich Katastrophen noch erschauten“. Über Kubismus und Poesie aus der Sichtweise Carl Einsteins, in: Kubismus. Künstler – Themen – Werke. 1907-1920, Kat.: Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 26. Mai - 25. Juli 1982, Bonn - Genf - Köln 1982, S. 119-130

Laforgue, Jules: Moralités légendaires (1887), hg. v. Daniel Grojnowski, Paris u. Genf 1980

Lange, Annemarie: Das Wilhelminische Berlin. Zwischen Jahrhundertwende und Novemberrevolution, Berlin 1984 (4. Aufl.)

Lange, Wolfgang: Tod ist bei Göttern immer nur ein Vorurteil. Zum Komplex des Mythos bei Nietzsche, in: Mythos und Moderne, hg. v. Karl Heinz Bohrer, Frankfurt/M. 1983, S. 111-137

Langer, Susanne K.: Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art, Cambridge/MA 1980 (3. Aufl.)

Lankheit, Klaus (Hg.): Wassily Kandinsky/Franz Marc – Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc, München u. Zürich 1983

Laplanche, Jean u. J.-B. Pontalis: Vocabulaire de la psychanalyse, Paris 1981 (7. Aufl.)

Lasker-Schüler, Else: Helles Schlafen, dunkles Wachen. Gedichte, ausgew. v. Friedhelm Kemp, München 1967 (4. Aufl.)

Laude, Jean: La Peinture française (1905-1914) et l’Art nègre. Contribution à l’étude des sources du fauvisme et du cubisme, 2 Bde., Paris 1968
- L’esthétique de Carl Einstein, in: Médiations, Nr. 3 (1961), S. 83-91
- Un portrait (Carl Einstein), in: Cahiers du Musée Nationale d’Art Moderne/Centre Georges Pompidou, Nr. 1 (1979), S. 10-13
- u. Nicole Worms de Romilly: Braque. Le cubisme fin 1907-1914. Catalogue de l’œuvre 1907-1914, Paris 1982

Lausberg, Heinrich: Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie, München 1967 (3., durchges. Aufl.)

Leenhardt, Jacques: Vers une sociologie des mouvements d’avant-garde, in: Les avant-gardes littéraires au XXe siècle, 2 Bde., hg. v. Jean Weisgerber, Budapest 1984, Bd. 2, S. 1059-1072

Lefèvre, Frédéric: La jeune poésie française. Hommes et tendances, Paris 1917

Léger, Fernand: Fonctions de la peinture, Paris 1965

Lehmann, Friedrich Rudolf: Mana. Der Begriff des „außerordentlich Wirkungsvollen“ bei Südseevölkern, Leipzig 1922
Lehner, Dieter: Individualanarchismus und Dadaismus. Stirnerrezeption und Dichterexistenz, Frankfurt/M. 1988
Lehnert, Herbert: Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 5: Vom Jugendstil zum Expressionismus, Stuttgart 1978
Leiris, Michel: L'Afrique fantôme, Paris 1934
- Les nègres d'Afrique et les arts sculpturaux, in: L'originalité des cultures. Son rôle dans la compréhension internationale, Winterthur 1953, S. 336-373
- De Bataille l'impossible à l'impossible „Documents“, in: Critique, Jg. 15, Bd. 19 (1963), Nr. 195/196: Hommages à Georges Bataille, S. 677-832
- Les noirs africains et le sentiment esthétique, in: Pour Daniel-Henry Kahnweiler, hg. v. Werner Spies, Stuttgart 1965, S. 146-156
- u. Jacqueline Delange: Afrique noire. La création plastique, Paris 1967
- Ethnographie und Kolonialismus, in: Ethnographische Schriften I: Die eigene und die fremde Kultur, übers. v. Rolf Wintermeyer, hg. u. m. e. Einl. vers. v. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt/M. 1979 (2. Aufl.), S. 53-71
- Journal 1922-1989, hg. u. m. Anm. vers. v. Jean Jamin, Paris 1992
Lejeune, Philippe: Le pacte autobiographique, in: Poétique, Bd. 14 (1973), S. 137-162
Lenin, Wladimir I.: Werke, hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, übers. n. d. 4. russ. Ausg., Berlin 1950ff.
Lenk, Elisabeth: Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus, München 1971
- Die surrealistische Gruppe, in: Surrealismus, hg. v. Peter Bürger, Darmstadt 1982, S. 333-340
Lenk, Kurt (Hg.) Ideologiekritik und Wissenssoziologie, Darmstadt u. Neuwied 1978
Lennig, Walter: Gottfried Benn in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek/H. 1962
Lepenies, Wolf: Wissenschaftsgeschichte und Disziplingeschichte, in: Geschichte und Gesellschaft, Jg. 4 (1978), S. 437-457
- Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft, München u. Wien 1985
Leroy, Marie: La Presse Belge en Belgique libre et à l'étranger en 1918, Leuven/Louvain u. Paris 1971
Lessing, Theodor: Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen oder die Geburt der Geschichte aus dem Mythos, Hamburg 1962
Lévi-Strauss, Claude: Tristes tropiques, Paris 1955
- La pensée sauvage, Paris 2006
- Anthropologie structurale, Paris 1974 (2. Aufl.)
Lévy-Bruhl, Lucien: Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures, Paris 1951 (9. Aufl.)
- La mentalité primitive, Paris 1922
- Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive, Paris 1931
Lichtwark, Alfred: Wege und Ziele des Dilettantismus, München 1894
Lienhard, Pierre-André: De Nadja à Mélusine: le génie féminin de la médiation, in: La femme et le surréalisme, Kat.: Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne, 21. November 1987 - 28. Februar 1988, hg. v. Erika Billeter u. José Pierre, Vorw. v. André Pieyre de Maudiargues, Lausanne 1987, S. 64-73
Lindner, Burkhardt: Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen, in: „Theorie der Avantgarde“. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmungen von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, hg. v. W. Martin Lüdke, Frankfurt/M. 1976, S. 72-104
Lindner, Monika: Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus. Englische Wurzeln und französische Einflüsse, in: Die „Nineties“. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik, hg. v. Manfred Pfister u. Bernd Schulte-Middelich, München 1983, S. 53-81
Link, Jürgen: Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis, München 1985 (3. Aufl.)
- Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik, in: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, hg. v. Jürgen Fohrmann u. Harro Müller, Frankfurt/M. 1988, S. 284-310
- u. Ursula Link-Heer: Literatursoziologisches Propädeutikum. Mit Ergebnissen einer Bochumer Lehr- und Forschungsgruppe Literatursoziologie 1974-1976 (Hans Günther u.a.), München 1980
Lips, Julius E.: The Savage Hits Back, Einf. v. Bronislaw Malinowski, New Haven 1937
Lipton, Eunice: Picasso Criticism 1901-1939. The Making of an Artist Hero, New York u. London 1976
Lista, Giovanni (Hg.): Futurisme. Manifestes – proclamations – documents, Lausanne 1973
- (Hg.): Marinetti et le futurisme: Etudes, documents, iconographie, Lausanne 1977
Lloyd, Jill: Alfred Flechtheim: ein Sammler außereuropäischer Kunst, in: Alfred Flechtheim: Sammler – Kunsthändler – Verleger, Kat.: Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 33-35

Löwith, Karl: Sämtliche Schriften, Bd. 2: Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Zur Kritik der Geschichtsphilosophie, Stuttgart 1983
Loewy, Ernst u.a. (Hg.): Exil. Literarische und politische Texte aus dem deutschen Exil 1933-1945, Stuttgart 1979
Lorenz, Christoph F.: Die letzten Tage des Herrn. Carl Einsteins dramatischer Versuch „Die schlimme Botschaft", in: Sprachkunst, Jg. 19 (1988), S. 43-57
Lorenz, Richard (Hg.): Proletarische Kulturrevolution in Rußland (1917-1921). Dokumente des „Proletkult", übers. v. Uwe Brügmann u. Gert Meyer, München 1969
Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte, übers. v. Rolf-Dietrich Keil, München 1972 (2. Aufl.)
- u. Boris Gasparov: La rhétorique du non-verbal, in: Revue d'esthétique, Nr. 1/2 (1979): Rhétoriques, sémiotiques, S. 75-95
- Über die Semiosphäre, übers. v. Wolfgang Eismann u. Roland Posner, in: Zs. f. Semiotik, Bd. 12 (1990), H. 4, S. 287-305
Lublinski, Samuel: Die Bilanz der Moderne, m. e. Nachw. v. Gotthart Wunberg, Tübingen 1974
- Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition (1909), m. e. Bibl. v. Johannes J. Braakenburg neu hg. v. Gotthart Wunberg, Tübingen 1976
Lüttichau, Mario Andreas von: „Deutsche Kunst" und „Entartete Kunst": Die Münchner Ausstellungen 1937, in: Die „Kunststadt" München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst", hg. v. Peter-Klaus Schuster, München 1988, S. 83-118
Luhmann, Niklas: Soziologische Aufklärung, in: Soziologische Aufklärung, Bd. 1: Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme, Opladen 1974 (4. Aufl.), S. 66-91
- Weltzeit und Systemgeschichte, in: Soziologische Aufklärung, Bd. 2: Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft, Opladen 1975, S. 103-133
- Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt/M. 1987
Lukács, Georg: Gesamtausgabe, Bd. 4: Probleme des Realismus I, hg. v. Frank Benseler, Neuwied 1962ff.
- Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik, Neuwied u. Berlin 1971
- Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Neuwied u. Berlin 1971
- Die Zerstörung der Vernunft, 3 Bde., Bd. 1: Irrationalismus zwischen den Revolutionen, Bd. 2: Irrationalismus und Imperialismus, Bd. 3: Irrationalismus und Soziologie, Darmstadt u. Neuwied 1981-1983 (3. Aufl.)
- Schriften zur Literatursoziologie, Einf. v. Peter Ludz, Frankfurt/M. - Berlin - Wien 1985
Luschan, Felix von: Die Altertümer von Benin, Berlin u. Leipzig 1919
Luther, Martin: Die gantze Heilige Schrifft Deudsch 1547. Auffs neue zugericht, u. Mitarb. v. Heinz Blanke hg. v. Hans Volz, 2 Bde., München 1972
Luxemburg, Rosa: Gesammelte Werke, hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin 1970
Lyotard, Jean-François: La condition postmoderne. Rapport sur le savoir, Paris 1979
- Discours, figure, Paris 1985 (4. Aufl.)
- Lyotard: Le Postmoderne expliqué aux enfants, Paris 1986
Maas, Lieselotte: Handbuch der deutschen Exilpresse, 3 Bde., hg. v. Eberhard Lämmert, München u. Wien 1976-1981
MacCannell, Dean: Ethnosemiotics, in: Semiotica, Bd. 27 (1979), Nr. 1/3: Semiotics of culture, S. 149-171
Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und des Verhältnisses des Physischen zum Psychischen, m. e. Nachw. z. Neudr. v. Gereon Wolters, Darmstadt 1985 (Nachdr. d. 9. Aufl. 1922)
- Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung, Darmstadt 1968 (6. Aufl., Nachdr. d. 5. m. d. 4. übereinst. Aufl., Leipzig 1926)
Maes, J.: L'ethnologie de l'Afrique centrale et le musée du Congo Belge, in: Afrika. Zs. d. internationalen Instituts für afrikanische Sprachen und Kulturen, Bd. 7 (1934), S. 174-190
Magnus, Bernd: Nietzsches äternalistischer Gegenmythos, übers. v. Wenzel Peters, in: Nietzsche. Wege der Forschung, Bd. 521, hg. v. Jörg Salaquarda, Darmstadt 1980, S. 219-233
Magris, Claudio: Franz Blei und die Oberfläche des Lebens, in: Literatur aus Österreich – Österreichische Literatur. Ein Bonner Symposium, hg. v. Karl Konrad Polheim, Bonn 1981, S. 128-144
Maier, Thomas: Die Kriegslyrik August Stramms und das Problem der expressionistischen Abstraktion, in: Literatur für Leser, H. 3 (1990), S. 155-170
Malewitsch, Kasimir: Die gegenstandslose Welt (1927), Vorw. v. Stephan v. Wiese u. e. Anm. hg. v. Hans M. Wingler, Mainz u. Berlin 1980
- Suprematismus – Die gegenstandslose Welt, hg. v. Werner Haftmann, Vorw. v. Karl Ruhrberg, Köln 1989
Mallarmé, Stéphane: Œuvres complètes, m. Anm. hg. v. Henri Mondor u. G. Jean-Aubry, Paris 1970
Malraux, Clara: La lutte inégale. Roman, Paris 1958
- Le bruit de nos pas, Bd. 4: Voici que vient l'été, Paris 1973

Man, Paul de: Blindness and Insight. Essays in the Rhethoric of Contemporary Criticism, m. e. Einl. v. Wlad Godzich, London 1983 (2. Aufl.)
- The Resistance to Theory, Vorw. v. Wlad Godzich, Manchester 1986
Manheim, Ron: Carl Einstein zwischen Berliner Sezession und Sturm-Galerie. Zu Einsteins Texten für zwei Ausstellungskataloge der Berliner Neuen Galerie aus den Jahren 1913 und 1914, in: kritische berichte, Jg. 13 (1985), H. 4, S. 10-19
Mann, Heinrich: Essays, Hamburg 1960
Mann, Otto: Der Dandy. Ein Kulturproblem der Moderne (1925), Heidelberg 1962 (überarb. Neuaufl.)
Mann, Thomas: Werke. Tb-Ausg. in 12 Bdn., Die Erzählungen, Bd. 1, Frankfurt/M. 1967
- Essays, 3 Bde., hg. v. Hermann Kurzke, Bd. 1: Literatur, Bd. 2: Politik, Bd. 3: Musik und Philosophie, Frankfurt/M. 1977 u. 1978
- Betrachtungen eines Unpolitischen (1918), Nachw. v. Hanno Helbing, Gesammelte Werke in Einzelbänden, Frankfurter Ausgabe, hg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt/M. 1983
Mannheim, Karl: Die Bedeutung der Konkurrenz im Gebiete des Geistigen, Tübingen 1929
- Ideologie und Utopie, Frankfurt/M. 1969 (5. Aufl.)
Marc, Franz: Briefe, Aufzeichnungen, Aphorismen, 2 Bde. (Bd. 2: Skizzenbuch), Berlin 1920
Margolis, Joseph: The Language of Art and Art Criticism. Analytic Questions in Aesthetics, Detroit 1965
Marinetti, Filippo Tommaso: Mafarka le futuriste, Vorw. v. Gérard-Georges Lemaire, Paris 1984
Marino, Adrian: Tendances esthétiques, in: Les avant-gardes littéraires au XXe siècle, 2 Bde., hg. v. Jean Weisgerber, Budapest 1984, Bd. 2, S. 633-791
- Le manifeste, in: Les avant-gardes littéraires au XXe siècle, 2 Bde., hg. v. Jean Weisgerber, Budapest 1984, Bd. 2, S. 825-833
Marquard, Odo von: Kunst als Antifiktion – Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive, in: Funktionen des Fiktiven, hg. v. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser, München 1983, S. 35-54
- Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften, in: Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien, Stuttgart 1986
Marrou, Henri-Irénée: De la connaissance historique, Paris 1973 (7., verb. Aufl.)
Marsch, Edgar: Gattungssystem und Gattungswandel. Die Gattungsfrage zwischen Strukturalismus und Literaturgeschichte, in: Probleme der Literaturgeschichtsschreibung, hg. v. Wolfgang Haubrichs, Göttingen 1979, S. 104-123
Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive, Stuttgart u.a. 1971
- Textdynamik und Edition. Überlegungen zur Bedeutung und Darstellung variierender Textstufen, in: Texte und Variationen. Probleme ihrer Edition und Interpretation, hg. v. Gunter Martens u. Hans Zeller, Müchen 1971, S. 165-202
- Nietzsches Wirkung im Expressionismus, in: Nietzsche und die deutsche Literatur, 2 Bde., hg. v. Bruno Hillebrand, Tübingen 1978, Bd. 2, S. 35-81
Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, m. e. Geleitw. v. Karl Korsch, 3 Bde., Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1971 (3. Aufl.)
- u. Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei (1848), Berlin 1945
Masini, Ferrucio: La totalità di Carl Einstein come corpo di significanti, in: Dialettica dell'avanguardia. Prospettive critiche sul Novecento tedesco, Bologna 1977, S. 81-87
- Lo squardo della medusa: Prospettive critiche sul Novecento tedesco, Bologna 1977
- La totalità distruttiva di Carl Einstein, in: Il travaglio del disumano. Per una fenomenologia del nichilismo, Napoli 1982, S. 135-143
Masson, André: Le plaisir de peindre, Nice 1950
- Métamorphose de l'artiste, 2 Bde., Genève 1956
- Le rebelle du surréalisme. Ecrits, hg. v. Françoise Will-Levaillant, Paris 1976
Mattenklott, Gert: Universität und gelehrtes Leben, in: Berlin um 1900. Kat.: Berlinische Galerie in Verb. mit der Akademie der Künste zu den Berliner Festwochen 1984, 9. September - 28. Oktober 1984, S. 151-170
Mattheus, Bernd: Georges Bataille. Eine Thanatographie, 2 Bde., Bd. 1: Chronik 1897-1939, Bd. 2: Chronik 1940-1962. Materialien. Bibliographie. Index, München 1984
Matthews, J.H.: The Imagery of Surrealism, Syracus/NY 1977
Matvei-Markov, Vladimir: Iskusstvo Negrov, Petrograd 1919, übers. v. Jacqueline u. Jean-Louis Paudrat, in: Travaux et mémoires du centre de recherches historiques sur les relations artistiques entre les cultures, H. 1 (1979), S. 23-39
Maurer, Evan Maclyn: In Quest of the Myth: An Investigation of the Relationship between Surrealism and Primitivism, Diss. Univ. of Pennsylvania 1974
Mauss, Marcel: Sociologie et anthropologie. Précédé d'une introduction à l'œuvre de Marcel Mauss par Claude Lévi-Strauss, Paris 1983 (8. Aufl.)

Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache, 2 Bde., Bd. 1: Zur Sprache und zur Psychologie, Bd. 2: Zur Sprachwissenschaft, Leipzig 1923 (3., verm. Aufl.)
- Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache (1910/11), 2 Bde., Zürich 1980
Mayer, Dieter: Alfred Döblin und der Erste Weltkrieg, in: Literatur für Leser, Jg. 1985, S. 75-87
McMillan, Dougald: Transition. The History of a Literary Era 1927-1938, New York 1976
Meffre, Liliane: Daniel-Henry Kahnweiler et Carl Einstein: les affinités électives, in: Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand – éditeur – écrivain, Kat.: Musée Nationale d'Art Moderne/Centre George Pompidou, 22. November 1984 - 28. Januar 1985, Paris 1984, S. 85-92
- Carl Einstein und Moise Kisling. Moderne und Tradition bei Einstein zu Beginn der Zwanzigerjahre, in: kritische berichte, Jg. 13 (1985), H. 4, S. 28-30
- Carl Einstein nella redazione di „Documents". Storia dell'arte ed etnologia, in: Dal museo al terreno. L'etnologia francese ed italiana degli anni trenta, hg. v. Centro culturale francese, Milano 1987, S. 180-187
- La correspondance de Carl Einstein. Problèmes d'édition, in: Carl-Einstein-Kolloquium 1986, hg. v. Klaus H. Kiefer, Frankfurt/M. u.a. 1988, S. 45-48
- Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques, Bern u.a. 1989
- Einstein (Carl) 1885-1940, in: Encyclopaedia universalis, Paris 1989, S. 40-43
- La médiation culturelle entre la France et l'Allemagne de 1900 à 1940, in: Symposium – Encyclopaedia universalis, Paris 1990, S. 198-208
- Carl Einstein in Frankreich, in: Exil, Jg. 11 (1991), H. 2, S. 48-55
- A propos d'Yvan Goll et Carl Einstein, in: Catalogue Yvan Goll. L'homme et l'écrivain dans son siècle. Exposition pour le centenaire, St. Dié des Vosges 1992, S. 25-28
- Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne, Paris 2002
- Carl Einstein, in: Dictionnaire de la critique d'art à Paris 1890-1969, hg. v. Claude Schvalberg, Rennes 2014, S. 136-137
Mehring, Walter: Berlin Dada. Eine Chronik mit Photos und Dokumenten, Zeichnungen v. George Grosz u.a., Zürich 1959
Meidner, Ludwig: Im Nacken das Sternemeer. Mit zwölf Zeichnungen (1918), Nendeln 1973
Meier-Graefe, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, n. d. 3. Aufl. (1914) neu hg. v. Benno Reifenberg u. Annemarie Meier-Graefe-Brock, 2 Bde., München 1966
Mendelssohn, Peter de: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann, Tl. 1: 1875-1918, Frankfurt/M. 1975
Mennemeier, Franz Norbert: Das neue Drama, in: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, hg. v. Klaus von See, Bd. 20: Zwischen den Weltkriegen, hg. v. Thomas Koebner, Wiesbaden 1983, S. 79-110
Merker, Reinhard: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie – Kulturpolitik – Kulturproduktion, Köln 1983
Meschonnic, Henri: Modernité Modernité, Lagrasse 1988
Messina, Maria Grazia u. Jolanda Nigio Covre: Il cubismo dei cubisti, Rom 1986
Metken, Günter: Regards sur la France et l'Allemagne. Le climat des rapports artistiques: contacts personnels, voyages, publications, in: Paris – Berlin. Rapports et contrastes France – Allemagne 1900-1933, Kat.: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 12. Juli - 6. November 1978, Paris 1978, S. 42-46
Metraux, Alfred: Rencontre avec les ethnologues (Georges Bataille), in: Critique, Jg. 15, Bd. 19 (1963), Nr. 195/196: Hommages à Georges Bataille, S. 677-684
Meyer, Friederike: Diskurstheorie und Literaturgeschichte. Eine systematische Reformulierung des Diskursbegriffs von Foucault, in: Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte. Positionen und Perspektiven nach der „Theoriedebatte", hg. v. Lutz Danneberg u.a., Stuttgart 1992, S. 389-408
Meyer, Rudolf W.: Bergson in Deutschland. Unter besonderer Berücksichtigung seiner Zeitauffassung, in: Phänomenologische Forschungen, Bd. 13: Studien zum Zeitproblem in der Philosophie des 20. Jahrhunderts, S. 10-64
Meyer, Theo: Nietzsches Kunstauffassung, in: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 18 (1984), S. 1-47
Middleton, John Christopher: The Rise of Primitivism and his Relevance for the Poetry of Expressionism and Dada, in: The Discontinuous Tradition. Studies in German Literature in Honour of Ernest Ludwig Stahl, hg. v. Peter Felix Ganz, Oxford 1971, S. 182-203
- Bolshevism in Art and Other Expository Writings, Manchester 1978
Miklau, Fritz: Das Kriegsschicksal der belgischen Bibliotheken. Ein Reisebericht, Leipzig 1916
Milfull, John: Marginalität und Messianismus. Die Situation der deutsch-jüdischen Intellektuellen als Paradigma für die Kulturkrise 1910-1920, in: Expressionismus und Kulturkrise, hg. v. Bernd Hüppauf, Heidelberg 1983, S. 147-157
Minkowski, Hermann: Raum und Zeit (1908), in: H.A. Lorentz, Albert Einstein u. Das Relativitätsprinzip. Eine Sammlung von Abhandlungen, m. Anm. v. A. Sommerfeld u. e. Vorw. v. O. Blumenthal, Leipzig u. Berlin 1920 (3., verb. Aufl.), S. 54-66

Mittelstraß, Jürgen in Verb. m. Gereon Wolters (Hg.): Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Mannheim-Wien-Zürich 1980ff.

Möller, Horst: From Weimar to Bonn: The Arts and the Humanities in Exile and Return, 1933-1980, in: International Biographical Dictionary of Central European Emigrés 1933-1945, Bd. 2, Tl. 1: The Arts, Sciences, and Literature, hg. v. Herbert A. Strauss u. Werner Röder, München u.a. 1983, S. XLI-LXVI

Moeller, Magdalena M.: Die Eroberung des Raums – Braques nachkubistisches Schaffen seit 1917, in: Georges Braque, Kat.: Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 4. März - 15. Mai 1988, hg. v. Jean Leymarie, München 1988, S. 25-30

Moffett, Kenworth: Meier-Graefe as Art Critic, München 1973

Momberger, Manfred: Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann, München 1986

Morris, Charles W.: Zeichen, Sprache und Verhalten, Einf. v. Karl-Otto Apel, übers. v. Achim Eschbach u. Günther Kopsch, Düsseldorf 1973

Moritz, Karl Philipp: Schriften zur Ästhetik und Poetik, krit. Ausg., hg. v. Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962

Müller, George: Die deutsche Verwaltung in den besetzten Gebieten Belgiens, Berlin 1918

Müller, Georg Elias: Komplextheorie und Gestalttheorie. Ein Beitrag zur Wahrnehmungspsychologie, Göttingen 1923

Müller, Jörg: Carl Einstein 1885-1940. Hinweise auf neuere Forschungsliteratur, in: Studi germanici, NS Jg. 19/20 (1981/82), S. 285-314

Mukařovský, Jan: L'art comme fait sémiologique (1936), in: Poétique, Jg. 1 (1970), Bd. 3, S. 387-392

- Kapitel aus der Ästhetik, übers. v. Walter Schamschula, Frankfurt/M. 1970
- Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik, hg. u. übers. v. Holger Siegel, m. e. Einl. v. Milos Sedmidubsky u. e. Nachw. v. Thomas G. Winner, Tübingen 1986
- Kunst, Poetik, Semiotik, übers. v. Erika u. Walter Annuß, Vorw. v. Kvetoslav Chvatik, Frankfurt/M. 1989

Musil, Robert: Tagebücher, 2 Bde., hg. v. Adolf Frisé, Reinbek/H. 1976

- Gesammelte Werke, Bd. 2: Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik, hg. v. Adolf Frisé, Reinbek/H. 1978

Mynona/Friedlaender, Salomo: Rosa, die schöne Schutzmannsfrau und andere Grotesken, hg. v. Ellen Otten, Zürich 1965

- Prosa, 2 Bde., hg. v. Hartmut Geerken, München 1980

Nadeau, Maurice: Histoire du surréalisme. Suivie de documents surréalistes, Paris 1964

Naville, Pierre: La révolution et les intellectuels, Paris 1975

Nef, Ernst: Carl Einstein. Wahrheit und Dichtung ohne Instanz, in: Du, Jg. 22 (Juli 1962), S. 55-56

N'guessan, Béchié Paul: Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarde, Frankfurt/M. u.a. 2002

Neumeister, Heike M.: Carl Einstein's „Negerplastik". Early twentieth-century avant-garde encounters between art and ethnography, Diss. Birmingham 2010 (PDF British Library: u.k.bl.ethos.511314)

- Masks and Shadow Souls. Carl Einstein's Collaboration with Thomas A. Joyce, The British Museum and „Documents", in: Carl Einstein und die europäische Avantgarde / Carl Einstein and the European Avant-garde, hg. v. Nicola Creighton u. Andreas Kramer, Berlin u. Boston 2012, S. 135-169

Neumeister, Sebastian: Der Dichter als Dandy. Kafka – Baudelaire – Thomas Bernhard, München 1973

Neundorfer, German: „Kritik der Anschauung". Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins, Würzburg 2003

Newton, Isaac: Philosophiae naturalis principia mathematica, Amsterdam 1714

Nietzsche, Friedrich: Werke, Tb-Ausg. in 5 Bdn., hg. v. Karl Schlechta, Frankfurt/M. - Berlin - Wien 1972 (Nachdr. d. 6. durchges. Aufl.)

- Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn., hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München - Berlin - New York 1980

Novalis: Werke, hg. u. komm. v. Gerhard Schulz, München 1969

Novicov, Mihai: Le mot et le concept d'avant-garde. Russe, in: Les avant-gardes littéraires au XXe siècle, 2 Bde., hg. v. Jean Weisgerber, Budapest 1984, Bd. 1, S. 32-41

„O meine Zeit! So namenlos zerrissen...". Zur Weltsicht des Expressionismus, Kat.: Kunsthalle Bielefeld, 16. November 1985 - 26. Januar 1986, Bielefeld 1985

October, Nr. 107 (2004): Carl Einstein, hg. v. Sebastian Zeidler

Oehm, Heidemarie: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, München 1976

- Carl Einstein. Zur Wende von der subjektivischen zu materialistischen Kunsttheorie, in: Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse, Jg. 2 (1982), Nr. 1, S. 69-78
- Carl Einstein. Leben und Werk im Exil, in: Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse, Jg. 2 (1982), Nr. 3: Exil 1933-1945, S. 41-59

- Intellektuellenkritik und politische Ästhetik: Bertolt Brecht und Carl Einstein, in: Text + Kritik, H. 95 (Juli 1987): Carl Einstein, S. 67-79
- Brecht, Benjamin und Einstein, unveröff. Vortrag zur Arbeitstagung der Carl-Einstein-Gesellschaft/Société-Carl-Einstein, Berlin, 23.-25. Januar 1987

Novemberrevolution (Die) Berlin 1918/19 in zeitgenössischen Foto-Postkarten, Berlin 1983

Olivier, Fernande: Picasso et ses amis, Paris 1933

Ollig, Hans-Ludwig: Der Neukantianismus, Stuttgart 1979
- (Hg.): Neukantianismus. Texte der Marburger und der Südwestdeutschen Schule, ihrer Vorläufer und Kritiker, Stuttgart 1982

Oppermann, Edmund: Belgien einst und jetzt. Geographie, Geschichte, Bevölkerung, Kunst, Industrie, Kolonie, Leipzig 1915

Ott, Hugo: Martin Heidegger. Unterwegs zu einer Biographie, Frankfurt/M. u. New York 1988

Ott, Karl August: Die wissenschaftlichen Urspünge des Futurismus und Surrealismus, in: Poetica 2 (1968), S. 371-398

Overberg, Cyrus van: Les nègres d'Afrique. Géographie humaine, Brüssel 1913

Palágyi, Melchor: Neue Theorie des Raumes und der Zeit. Die Grundbegriffe einer Metageometrie, Leipzig 1901

Palmier, Jean-Michel: L'expressionisme comme révolte, Paris 1978
- Expressionist Reviews and the First World War, übers. v. Deirdre o'Shea, in: Passion and Rebellion. The Expressionist Heritage, hg. v. Stephen Eric Bronner u. Douglas Kellner, London u. South Hadley/MA 1983, S. 113-125

Pan, David: The Primitivist Critique of Modernity: Carl Einstein and Walter Benjamin, in: Telos, Nr. 119 (2001), S. 41-57

Pansaers Clément: Autour de la littérature jeune allemande, in: Résurrection, Jg. 1, Nr. 1 (1917), S. 3-16 u. Jg. 2, Nr. 2 (1918), S. 41-58
- Arlequinade, in: Résurrection, Jg. 2, Nr. 4 (1918), S. 126-130
- Brève inversion dans le Blockhaus de l'Artiste, in: Résurrection, Jg. 2, Nr. 6 (1918), S. 201-210
- Le Pan Pan au Cul du Nu Nègre, Bruxelles 1920
- Paysage à la pyromancie. Allemagne 1920-21, in: Révolte de l'Epoque, Nr. 19 (1921), S. 1277-1279
- Sur un aveugle mur blanc et autres textes. Lettres à Tzara, Picabia et Van Esche, ausgew. u. m. e. Chronologie u. Bibliographie hg. v. Marc Dachy, Brüssel 1972
- Bar Nicanor et autres textes Dada, hg. v. Marc Dachy, Paris 1986

Pape, Marion: Die europäische Verarbeitung des afrikanischen Märchens. Zu den „Afrikanischen Legenden" von Carl Einstein, Wissenschaftliche Hausarbeit zur fachwissenschaftlchen Prüfung für das Lehramt an Gymnasien, Hannover 1984

Paret, Peter: Die Berliner Sezession. Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981 (2. Aufl.)

Paris 1935. Erster Internationaler Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur. Reden und Dokumente mit Materialien der Londoner Schriftstellerkonferenz 1936, hg. v. d. Akademie der Wissenschaften der DDR. Zentralinstitut für Literaturgeschichte, Einl. u. Anhang v. Wolfgang Klein, Berlin 1982

Parsons, Talcott: The Social System, New York u. London 1951

Passmore, John: History of Art and History of Literature: A Commentary, in: New Literary History, Bd. 3 (1972), Nr. 3: Literary and Art History, S. 575-587

Paulsen, Wolfgang: Expressionismus und Aktionismus. Ein typologischer Versuch, Bern. u. Leipzig 1935
- Expressionism and the Tradition of Revolt, in: Expressionism Reconsidered. Relationships and Affinities, hg. v. Gertrud Bauer Picker u. Karl Eugene Webb, München 1979, S. 1-8
- Deutsche Literatur des Expressionismus, Bern - Frankfurt/M. - New York 1983

Paz, Alfredo de: Sociologica e critica delle arti, Bologna 1980

Peirce, Charles Sanders: Collected Papers, Bd. 2: Elements of Logic, hg. v. Charles Hartshorne u. Paul Weiss, Cambridge/MA 1932

Pelc, Jerzy: Iconicity. Iconic Signs or Iconic uses of Signs?, in: Iconicity. Essays on the Nature of Culture. Fs. f. Thomas A. Sebeok on his 65th Birthday, hg. v. Paul Bouissac, Michael Herfeld, Roland Posner, Tübingen 1986, S. 7-16

Penkert, Sibylle: Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie, Göttingen 1969
- Carl Einstein. Existenz und Ästhetik. Einführung mit einem Anhang unveröffentlichter Nachlaßtexte, Wiesbaden 1970
- Explikation – Edition – Interpretation, in: Carl Einstein: Fabrikaton der Fiktionen, hg. v. ders., Reinbek/H. 1973, S. 329-344
- Carl Einstein – Wegbereiter des 21. Jahrhunderts?, in: Carl-Einstein-Kolloquium 1986, hg. v. Klaus H. Kiefer, Frankfurt/M. u.a. 1988, S. 151-160

Péret, Benjamin: Le déshonneur des poétes. Précéde de La Parole est à Péret, Paris 1945
- Œuvres complètes, Paris 1969ff.

Perrot, Maryvonne: Surréalisme et métamorphose, in: Les études philosophiques, Nr. 2 (1975): Avant-garde et esthétique, S. 161-168
Personal- und Geschäftsübersicht der dem Gereralgouverneur in Belgien unmittelbar unterstellten Zivilbehörden, zus.gest. v. d. Zivilkanzlei bei dem Generalgouverneur in Belgien, Brüssel November 1918
Peter, Lothar: Literarische Intelligenz und Klassenkampf. „Die Aktion" 1911-1932, Köln 1972
Peuckert, Sylvia: Hedwig Fechheimer und die ägyptische Kunst. Leben und Werk einer jüdischen Kunstwissenschaftlerin in Deutschland, Berlin 2014
Pfemfert, Franz (Hg.): Das Aktionsbuch, Berlin-Wilmersdorf 1917
Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität, in: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, u. Mitarb. v. Bernd Schulte-Middelich hg. v. Ulrich Broich u. dems., Tübingen 1985, S. 1-30
Philipp, Eckhard: Dadaismus. Einführung in den literarischen Dadaismus und die Wortkunst des „Sturm-Kreises", München 1980
Philippe, Charles-Louis: Lettres de jeunesse à Henri Vandeputte, Paris 1911 (3. Aufl.)
Piaget, Jean: Le structuralisme, Paris 1968 (3. Aufl.)
Pickering, W.S.F.: Durkheim's Sociology of Religion. Themes and Theories, London u.a. 1984
Pinder, Wilhelm: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas (1926), Einf. v. H.W. Keiser, München 1961
Pinthus, Kurt (Hg.): Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus (1920). Mit Biographien und Bibliographien, Hamburg 1968
Piscator, Erwin: Eine Arbeitsbiographie in 2 Bdn., hg. v. Knut Boeser u. Renata Vatková, Berlin 1986
Plard, Henri: Les écrivains allemands, in: Les écrivains et la guerre d'Espagne, hg. v. Marc Hanrez, Paris 1975, S. 21-35
Platon: Sämtliche Werke, hg. v. Walter F. Otto, Ernesto Grassi, Gert Plamböck, übers. v. Friedrich Schleiermacher, Hamburg 1957
Plenge, Johann: Der Krieg und die Volkswirtschaft, 2. Aufl. m. d. Kapitel: Zwischen Zukunft und Vergangenheit nach 16 Monaten Wirtschaftskrieg, Münster 1915
- 1789 und 1914. Die symbolischen Jahre in der Geschichte des politischen Geistes, Berlin 1916
Plessner, Helmuth : Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens, Bern 1961 (3. Aufl.)
Plett, Heinrich F.: Einführung in die rhetorische Textanalyse, Hamburg 1985 (6. Aufl.)
Poensgen, Georg: Rez. zu: Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1926, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 50 (1929), S. 45-46
Poggioli, Renato: Teoria dell'arte d'avanguardia, Bologna 1962
Poidevin, Raymond u. Jacques Baréty: Frankreich und Deutschland. Die Geschichte ihrer Beziehungen 1815-1975, übers. v. J. Becker u. J. Haas-Heye, München 1982
Poincaré, Henri: Dernières pensées, Paris 1913
- Wissenschaft und Methode, autor. dt. Ausg. m. Anm. v. F. u. L. Lindemann, Leipzig u. Berlin 1914
- Wissenschaft und Hypothese, autor. dt. Ausg. m. Anm. hg. v. F. u. L. Lindemann, Leipzig 1914 (3., verb. Aufl.), Nachdr. Stuttgart 1974
- La science et l'hypothèse (1902), Vorw. v. Jules Vuillemin, Paris 1968
Polenz, Peter von: Deutsche Satzsemantik. Grundbegriffe des Zwischen-den-Zeilen-Lesens, Berlin u. New York 1985
Prinzhorn, Hans: Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung, Berlin 1922
Pütz, Peter: Der Mythos bei Nietzsche, in: Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts, hg. v. Helmut Koopmann, Frankfurt/M. 1979, S. 251-262
(Purrmann, Hans): Leben und Meinungen des Malers Hans Purrmann. An Hand seiner Erzählungen, Schriften und Briefe zus.gest. v. Barbara u. Erhard Göpel, Wiesbaden 1961
Raabe, Paul: Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910-1921, Stuttgart 1964
- (Hg.): Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts „Aktion" 1911-1918, München 1964
- (Hg.) Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung, München 1965
- (Hg.): „Morgenrot! – Die Tage dämmern!" – Zwanzig Briefe aus dem Frühexpressionismus 1910-1914, in: Der Monat, Jg. 16, H. 191 (August 1964), S. 52-70
- (Hg.): Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen, Olten u. Freiburg/Br. 1965
- in Zus.arb. m. Ingrid Hannich-Bode: Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch, Stuttgart 1992 (2., verb. u. m. Erg. u. Nachtr. 1985-1990 erw. Aufl.)
Raddatz, Fritz J.: Das Kunstwerk ist Sache der Willkür. Ein Portrait des Dichters und Kunsthistorikers Carl Einstein, in: Die Zeit, Nr. 51 (11. Dezember 1992), S. 58

Raether, Martin: Der „Acte gratuit“. Revolte und Literatur. Hegel – Dostojewskij – Nietzsche – Gide – Sartre – Camus – Beckett, Heidelberg 1980

Ranke, Leopold von: Sämtliche Werke, hg. v. Alfred Dove, Bd. 33/34: Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494-1514, Berlin 1874 (2. Aufl.)

- Über die Epochen der neueren Geschichte, hist.-krit. Ausg.: Aus Werk und Nachlaß, Bd. 2, hg. v. Theodor Schieder u. Helmut Berding, München 1971

Raphael, Birgit; Vergleich zwischen den Kubismustheorien von Daniel-Henry Kahnweiler und Carl Einstein, in: kritische berichte, Jg. 13 (1985), H. 14, S. 31-36

Raphael, Max: Marx – Picasso. Die Renaissance des Mythos in der bürgerlichen Gesellschaft, hg. v. Klaus Binder, Frankfurt/M. 1983

- Raumgestaltungen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braque, hg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt/M. u. New York 1986

Ratzel, Friedrich: Völkerkunde, 2 Bde., Leipzig u. Wien 1894-1895 (2. Aufl.)

Rau, Bernd (Hg.): Hans Arp. Die Reliefs. Œuvre-Katalog, m. e. Einl. v. Michel Seuphor, Stuttgart 1981

Raul, Wolf: Rez. zu: Carl Einstein: Werke, Bd. 4: Aus dem Nachlaß I, 1992, in: Archiv für die Geschichte des Widerstandes und der Arbeit, Nr. 12 (1992), S. 240-242

Raulet, Gérard: Zur Dialektik der Postmoderne, in: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, hg. v. Andreas Huyssen u. Klaus R. Scherpe, Reinbek/H. 1986, S. 128-150

- (Hg.): Weimar ou l’explosion de la modernité. Actes du colloque „Weimar ou la modernité“ organisé par le groupe de recherche sur la culture de Weimar (Fondation M.S.H.), Paris 1984

Raval, Suresh: Metacriticism, Athens/GA 1981

Read, Herbert: The Philisophy of Modern Art. Collected Essays, London 1982 (5. Aufl.)

Reddick, John: E.T.A. Hoffmann’s „Der goldne Topf“ and Its „durchgehaltene Ironie“, in: The Modern Language Review, Bd. 71 (1976), S. 577-594

Reichenbach, Hans: Philosophie der Raum-Zeit-Lehre, Berlin u. Leipzig 1928

- Crise de la causalité, in: Documents, Jg. 1 (1929), Nr. 2, S. 105-108

Reif, Wolfgang: Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume. Der exotische Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1975

Renner, Rolf Günter: Ästhetische Theorie bei Georg Lukács. Zu ihrer Genese und Struktur, Bern u. München 1976

Renoir, Jean u. Carl Einstein: Scénario „Toni“, in: Cinéma, Nr. 251/252: L’Avant-scène, 1.-15. Juli 1980

Reverdy, Pierre: Œuvres complètes, Paris 1975ff.

Revolution (Die) in Brüssel. Bericht des Vollzugsausschusses des Zentral-Soldatenrates in Brüssel, Neukölln 1918

Ricardou, Jean: Le nouveau roman, Paris 1973

Richard, Jean Pierre: L’univers imaginaire de Mallarmé, Paris 1961

Richard, Lionel: Sur l’expressionisme allemand et sa réception critique en France de 1919 à 1925, in: arcadia, Bd. 9 (1914), S. 266-289

- D’une apocalypse à l’autre. Sur l’Allemagne et ses productions intellectuelles de Guillaume II aux années vingt, Paris 1976

- Ein gewisser Liberalismus und seine Mäander. Die Nouvelle Revue Française und ihr Verhältnis zu Deutschland (1925-1940), in: Widerstand, Flucht Kollaboration. Literarische Intelligenz und Politik in Frankreich, hg. v. Jürgen Sieß, Frankfurt/M. u. New York 1984, S. 90-121

Richter, Dieter: Geschichte und Dialektik in der materialistischen Literaturtheorie, in: alternative, Jg. 15 (1972), Nr. 82: Materialistische Literaturtheorie IV: Was heißt materialistisches Verfahren für die Literaturwissenschaft? Eine Methodenkontroverse, S. 2-14

Richter, Hans: Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts, m. e. Nachw. v. Werner Haftmann, Köln 1970 (2., durchges. u. erg. Aufl.)

- Hans Richter 1888-1976. Dadaist – Filmpionier – Maler – Theoretiker, Kat.: Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 1. Juli - 11. August 1982

Rickert, Heinrich: Das Eine, die Einheit und die Eins. Bemerkungen zur Logik des Zahlbegriffs, Tübingen 1924 (2., umgearb. Aufl.)

- Thesen zum System der Philosophie, in: Neukantianismus. Texte der Marburger und der Süddeutschen Schule, ihrer Vorläufer und Kritiker, m. e. Einl. hg. v. Hans-Ludwig Ollig, Stuttgart 1982, S. 174-181

- Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft, m. e. Nachw. hg. v. Friedrich Vollhardt, Stuttgart 1986

Ridley, Hugh: Botschaften aus dem „untergangsgeweihten“ Dritten Reich. Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von Benns „Roman des Phänotyp“, in: Text + Kritik, Nr. 44 (März 1985): Gottfried Benn (2. Aufl.: Neufass.), S. 75-89

Riechert, Rüdiger: Carl Einstein. Kunst zwischen Schöpfung und Vernichtung, Frankfurt/M. u.a. 1992

Riedel, Walter: Der neue Mensch. Mythos und Wirklichkeit, Bonn 1970

Riefenstahl, Leni: Die Nuba von Kau, München 1976

Riegel, Werner: Zum Gedächtnis Carl Einsteins, in: Studenten-Kurier (Konkret) 3 (1957), Nr. 2, S. 6
Riegl, Alois: Spätrömische Kunstindustrie (1901), Darmstadt 1973 (Nachdr. d. 2. Aufl. Wien 1927; 4. Aufl.)
Riehl, Alois: Friedrich Nietzsche. Der Künstler und der Denker, Stuttgart 1901 (3., verb. u. erg. Aufl.)
Riemann, Georg Friedrich Bernhard: Über die Hypothesen, welche der Geometrie zu Grunde liegen (1854), in: Bernhard Riemanns gesammelte mathematische Werke und wissenschaftlicher Nachlaß, u. Mitw. v. Richard Wedekind hg. v. Heinrich Weber, Leipzig 1892 (2. Aufl.), Bd. 1, S. 272-287
Riesenberger, Dieter: Geschichte der Friedensbewegung in Deutschland. Von den Anfängen bis 1933, Göttingen 1985
Riesz, János: Deutsche Reaktionen auf den italienischen Futurismus, in: arcadia, Bd. 11 (1976), S. 255-271
- Poésie et Fascisme, in: Proceedings of the XIth Congress of the International Comparative Literature Association, New York 1982, Bd. 2: Comparative Poetics, hg. v. Claudio Guillén, New York 1985, S. 451-457
- Der Untergang als „spectacle“ und die Erprobung einer „écriture fasciste“ in F.T. Marinettis „Mafarka le Futuriste“ (1909), in: Aspekte des Erzählens in der modernen italienischen Literatur, hg. v. Ulrich Schulz-Buschhaus u. Helmut Meter, Tübingen 1983, S. 85-99
Riha, Karl: Enthemmung der Bilder und Enthemmung der Sprache. Zu Paul Scheerbart und Carl Einstein, in: Phantastik in Literatur und Kunst, hg. v. Christian W. Thomson u. Jens Malte Fischer, Darmstadt 1980, S. 268-280
Rimbaud, Arthur: Œuvres, eingel., komm. u. hg. v. Suzanne Bernard, Paris 1960
Ringbom, Sixten: Kandinsky und das Okkulte, in: Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914, hg. v. Armin Zweite, München 1982, S. 85-101
Ringgren, Helmer: Isrealitische Religion, Stuttgart u.a. 1982 (2., verb. u. erw. Aufl.)
Ritter, Joachim: Über das Lachen, in: Blätter für Deutsche Philosophie, Bd. 14 (1940), S. 1-21
- Hegel und die Französische Revolution, Köln 1957
- Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, in: Subjektivität. Sechs Aufsätze, Frankfurt/M. 1974, S. 141-163
- u. Karlfried Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt 1971ff.
Robert, Paul: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Le Grand Robert de la langue française, 2e éd. entièrement rev. et enrichie par Alain Rey, 9 Bde., Paris 1985
- Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (= Petit Robert), Paris 1967
Römer, Willi: Bürgerkrieg in Berlin März 1919, Berlin 1984
Rötzer, Florian: Französische Philosophen im Gespräch, Vorw. v. Rainer Rochlitz, München 1986
Rohde, Erwin: Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen (1893), Einf. v. Otto Weinrich, 2 Bde., Tübingen 1925 (9. u. 10. Aufl.)
Roland, Hubert: Die deutsche literarische „Kriegskolonie“ in Belgien, 1914-1918. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-belgischen Literaturbeziehungen 1900-1920, Bern u.a.1999
Rolland, Romain: Journal des années de guerre. Notes et documents pour servir à l’histoire morale de l’Europe de ce temps (1914-1919), Paris 1952
Rorty, Richard (Hg.): The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method, Chicago u. London 1967
Rosenberg, Alfred: Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit, München 1935 (90. Aufl.)
Rosenberg, Johanna: Überwindung des politischen und ästhetischen Subjektivismus (1924-1928), in: Manfred Nössig, Johanna Rosenberg, Bärbel Schrader: Literaturdebatten in der Weimarer Republik. Zur Entwicklung des marxistischen literaturtheoretischen Denkens 1918-1933, Berlin u. Weimar 1980, S. 223-468
Rosshoff, Hartmut: Der Kunstkritiker Carl Einstein, in: alternative, Jg. 13 (1970), H. 75: Carl Einstein, S. 246-249
Rotermund, Erwin: George-Parodien, in: Stefan George-Kolloquium, hg. v. Eckhard Heftrich, Paul Gerhard Keussmann, Haus Joachim Schrimpf, Köln 1971, S. 213-225
Rothe, Wolfgang (Hg.): Der Aktivismus 1915-1920, München 1969
- Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur, Frankfurt/M. 1977
Rousseau, Jean-Jacques: Emile ou de l’éducation, hg. v. Michel Launay, Paris 1966
Rowell, Margit: Qu’est-ce que c’est la sculpture moderne?, Kat.: Centre Georges Pompidou/Musée National d’Art Moderne, 3. Juli - 13. Oktober 1986, Paris 1986
Rubin, William: Cézannisme and the Beginnings of Cubism, in: Cézanne. The Late Works, Kat.: The Museum of Modern Art New York, hg. v. dems., New York 1977, S. 151-202
- u. Carolyn Lancher: André Masson. The Museum of Modern Art New York, New York 1976
- (Hg.): Pablo Picasso. A Retrospective. Chronology by Jane Fluegel, Kat.: Museum of Modern Art New York, 22. Mai - 16. September 1980, New York u. Boston 1980
- (Hg.): Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Kat.: Museum of Modern Art New York, München 1984 (dt. Ausg.)

Rubiner, Ludwig (Hg.): Die Gemeinschaft. Dokumente der geistigen Weltwende, Potsdam 1919
- (Hg.): Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution. Eine Sammlung, Potsdam 1919
Ruiz, Alain: De Paris au camp de Bassens et au Gave de Pau: l'ultime parcours de Carl Einstein pendant la „drôle de guerre", in: Carl Einstein im Exil. Kunst und Politik in den 1930er Jahren / Carl Einstein en exil. Art et politique dans les années 1930, hg. v. Marianne Kröger u. Hubert Roland, München 2007, S. 57-112
Rücker, Silvie: Totalität bei Georg Lukács und in nachfolgenden Diskussionen, Diss. Münster 1973
Rürup, Reinhard: Der „Geist von 1914" in Deutschland. Kriegsbegeisterung und Ideologisierung des Krieges im Ersten Weltkrieg, in: Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft, hg. v. Bernd Hüppauf, Königstein/Ts. 1984, S. 1-30
Rüsen, Jörn: Theorien im Historismus, in: Theorien in der Geschichtswissenschaft, hg. v. dems. u. Hans Süssmuth, Düsseldorf 1980, S. 13-33
- Geschichtsschreibung als Theorieproblem der Geschichtswissenschaft. Skizze zum historischen Hintergrund der gegenwärtigen Diskussion, in: Formen der Geschichtsschreibung, hg. v. Reinhart Koselleck, Heinrich Lutz u. dems., München 1982, S. 14-36
Rumold, Rainer: Gottfried Benn und der Expressionismus. Provokation des Lesers – absolute Dichtung, Königstein/Ts. 1982
- Carl Einstein: Sprachkrise und gescheitertes Experiment „Absolute Dichtung". Zur Evolution des „halluzinatorisch-konstruktiven Stils" (Benn), in: Erkennen und Denken. Essays zur Literatur und Literaturtheorie Edgar Lohner in memoriam, hg. v. Martha Woodmansee u. Walter F.W. Lohnes, Berlin 1983, S. 254-272
- The Dadaist Text: Politics, Aesthetics and Alternative Cultures, in: Visible Language, Bd. 21 (1988), Nr. 3/4: The Avant-garde and the Text, S. 453-489
- Carl Einstein und Buenaventura Durruti: die Poesie und die Grammatik des Anarchismus – Spanien 1936/37, in: Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste, hg. v. Jutta Held, Hamburg 1989, S. 41-52
- Crisis as Event: The Avant-garde, Revolution and Catastrophe as Metaphors, in: „Event" Arts and Art Events, hg. v. Stephen Charles Foster, Ann Arbor/MI u. London 1988, S. 11-28
- Carl Einstein and Buenventura Durruti: The Poesy and the Grammar of Anarchism, in: German and International Perspectives on the Spanish Civil War: The Aesthetics of Partisanship, hg. v. Luis Costa u.a., Columbia/SC 1992, S. 64-77
- u. Otto Karl Werckmeister (Hg.): The Ideological Crisis of Expressionism. The Literary and Artistic German War Colony in Belgium 1914-1918, Columbia/SC 1990
Rupp, Gerhard: Rhetorische Strukturen und kommunikative Determinanz. Studien zur Textkonstitution des philosophischen Diskurses im Werk Friedrich Nietzsches, Bern - Frankfurt/M. - München 1976
- Text, nicht Interpretation – Schleiermacher, Nietzsche. Das Ende des Auslegens und der Beginn des Schreibens, in: Friedrich Nietzsche. Perspektivität und Tiefe. Bayreuther Nietzsche-Kolloquium, hg. v. Walter Gebhard, Frankfurt/M. 1982, S. 225-264
Ruprecht, Erich u. Dieter Bänsch (Hg.): Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910, Stuttgart 1981
Ruprechter, Walter: Ein Dilettant des Wunders. Zum hundertsten Geburtstag des Schriftstellers Carl Einstein, in: Die Presse (Wien), 4./5. Mai 1985
Russel, Bertrand: The ABC of Relativity, hg. v. Felix Pirani, London 1971 (3., verb. Aufl.)
Sack, Gustav: Der verbummelte Student. Roman, Berlin 1917
Sadji, Uta: Visionen eines Schwarzafrikanischen Zeitalters. Der Untergang des Abendlandes in der deutschsprachigen Literatur zwischen den Weltkriegen, in: Etudes Germano-Africaines (Dakar), Jg. 1983, S. 72-92
Said, Edward W.: The World, the Text, and the Critic, London u. Boston 1984
Saint-Martin, Fernande: Sémiologie du langage visuel, Sillery/Québec 1988
Salaquarda, Jörg: Mythos bei Nietzsche, in: Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium, hg. v. Hans Poser, Berlin u. New York 1979, S. 174-198
Salaris, Claudia: Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti, Roma 1985
Salmon, André: Propos d'atelier, Paris 1922
Sandig, Barbara: Stilistik der deutschen Sprache, Berlin u. New York 1986
Sanouillet, Michel: Dada à Paris, Paris 1965
Schapp, Wilhelm: In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding, Hamburg 1953
Schaukal, Richard: Der Literat und der Künstler. Ein Dialog, in: Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910, hg. v. Erich Ruprecht u. Dieter Bänsch, Stuttgart 1981, S. 204-208
- Leben und Meinungen der Herrn Andreas von Balthesser (1907), Stuttgart 1986
Scheerbart, Paul: Dichterische Hauptwerke, Stuttgart 1962
- Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman und Die Wilde Jagd. Ein Entwicklungsroman in acht anderen Geschichten, m. e. Nachw. v. Franz Rottensteiner, Frankfurt/M. 1976

Scheerer, Thomas M.: Textanalytische Studien zur „écriture automatique“, Bonn 1974
Scheffer, Bernd: Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie, Frankfurt/M. 1992
Scheffler, Karl: Kunstaustellungen. Berlin (Neue Galerie), in: Kunst und Künstler, Jg. 12 (1913), S. 176
Scheibe, Siegfried: Grundprinzipien einer historisch-kritischen Ausgabe, in: Texte und Variationen. Probleme ihrer Edition und Interpretation, hg. v. Gunter Martens u. Hans Zeller, Müchen 1971, S. 1-44
- Zum editorischen Problem des Textes, in: Zs. f. deutsche Philologie, Bd. 101 (1982), S. 12-28
Scheible, Hartmut: Georg Simmel und die „Tragödie der Kultur“, in: Neue Rundschau, Jg. 91 (1980), H. 2/3, S. 133-164
Scheler, Max: Der Genius des Krieges und der deutsche Krieg, Leipzig 1915
- Späte Schriften, m. e. Anhang hg. v. Manfred S. Frings, München 1976
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Philosophie der Mythologie, 2 Bde., Darmstadt 1986
Schepper, Ewald: Sprachlich verfahrendes Denken. Kritische Diskussionsbeiträge zum Problemkomplex: Sprechen – Denken – Dissens – Diskurs – Lügen, München 1977
Schiavo, Alberto (Hg.): Futurismo e fascismo, Roma 1981
Schiller, Dieter u. Regine Herrmann: Kulturelle Tätigkeit deutsche Künstler und Publizisten im französischen Exil 1933-1939, in: Dieter Schiller u.a.: Exil in Frankreich, Bd. 7 v. Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933-1945 in 7 Bdn., Frankfurt/M. 1981, S. 127-365 (darin Kap.: Carl Einsteins „Fabrikation der Fiktionen“, S. 306-311)
Schiller, Friedrich: dtv-Gesamtausgabe, in Verb. m. Herbert Stubenrauch hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, München 1962ff. (3. Aufl.)
Schirrmacher, Wolfgang: Urtexter des Dadaismus. Vor 100 Jahren wurde der expressionistische Autor Carl Einstein geboren, in: Weser Kurier (Bremen), Jg. 41, Nr. 97 (26. April 1985), S. 22
Schlawe, Fritz: Literarische Zeitschriften, Bd. 2: 1910-1933, Stuttgart 1973 (2., durchges. u. erg. Aufl.)
Schlegel, Friedrich: Kritische Schriften, hg. v. Wolfdietrich Rasch, München 1971 (3. Aufl.)
- Kritische Ausgabe, hg. v. Ernst Behler u.a., 35 Bde., Paderborn 1971ff.
Schlenstedt, Silvia: Problem Avantgarde. Ein Diskussionsvorschlag, in: Weimarer Beiträge, Jg. 23 (1977), H. 1, S. 126-144
Schmidt, Burghart: L'irrationalisme allemand de Weimar vu par le néomarxisme, in: Weimar ou l'explosion de la modernité. Actes du colloque „Weimar ou la modernité“ organisé par le groupe de recherche sur la culture de Weimar (Fondation M.S.H.), hg. v. Gérard Raulet, Paris 1984, S. 287-302
Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: „Die Stadt der Langeweile“. Carl Einstein und Karlsruhe, Marbach/N. 1992
Schmitt, Hans-Jürgen (Hg.): Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption, Frankfurt/M. 1973
Schmitt-von Mühlenfels, Franz: Zur Einwirkung des Kubismus auf die französische und nordamerikanische Literatur, in: arcadia, Bd. 11 (1976), S. 238-355
Schmitz, Heinz-Gerd: Wie kann man sagen, was nicht ist? Zur Logik des Utopischen, Würzburg 1989
Schmitz, Robert: Les Baholoholo (Congo Belge), m. e. Einl. u. e. Vorw. v. Cyrus van Overbergh, Bruxelles 1912
Schnädelbach, Herbert: Geschichtsphilosophie nach Hegel. Die Probleme des Historismus, Freiburg/Br. u. München 1974
- Reflexion und Diskurs. Fragen einer Logik der Philosophie, Frankfurt/M. 1977
- Philosophie in Deutschland 1831-1933, Frankfurt/M. 1983
- (Hg.): Rationalität. Philosophische Beiträge, Frankfurt/M. 1984
Schneede, Uwe M.: Malerei des Surrealismus, Köln 1973
- Wider des Gedankens Blässe. Max Raphaels unakademische „Bildbeschreibung“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 166 (22. Juli 1987), S. 18
Schnur-Wellpott, Margrit: Aporien der Gattungstheorie aus semiotischer Sicht, Tübingen 1983
Schöffler, Heinz: Laurenz klagt. Ein Fragment von Carl Einstein, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 62 (14. März 1972), S. 21
- Carl Einstein. Rücklick auf einen Vergessenen, in: Über Maler – über Dichter, Vorw. v. Hans Bender u. e. Beitrag v. Gabriele Wohmann, Mainz 1975, S. 54-61
Schönau, Walter: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft, Stuttgart 1991
Schöne, Albrecht: Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne, Göttingen 1968 (2., überarb. u. erg. Aufl.), Stuttgart 1958
- (Hg.): Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse, München 1968 (2., verb. u. erw. Aufl.)
Schofar. Lieder und Legenden jüdischer Dichter, hg. u. eingel. v. Karl Otten, Neuwied u. Berlin 1962
Scholdt, Günter: „Anstreicher Hitler“. Zur Problematik politischer Polemik in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 10 (1985), S. 135-153
Scholem, Gershom: Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Zürich 1960
- Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu Grundbegriffen der Kabbala, Frankfurt/M. 1977
- Über einige Grundbegriffe des Judentums, Frankfurt/M. 1970

- Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen, Frankfurt/M. 1980
Schopenhauer, Arthur: Sämtliche Werke, Bd. 1 u. 2: Die Welt als Wille und Vorstellung, textkrit. bearb. u. hg. v. Wolfgang von Löhneysen, Darmstadt 1968 (Nachdr. d. 2., überpr. Aufl.)
- Sämtliche Werke, Bd. 5: Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriten, Bd. 2, textkrit. bearb. u. hg. v. Wolfgang von Löhneysen, Darmstadt 1968 (Nachdr. d. 2., überpr. Aufl.)
Schröder, Jürgen: The Birth of Art from the Anti-Spirit of the War – Gottfried Benn's „Etappe", in: The Ideological Crisis of Expressionism. The Literary and Artistic German War Colony in Belgium 1914-1918, hg. v. Rainer Rumold u. Otto Karl Werckmeister, Columbia/SC 1990, S. 151-168
Schröder, Rudolf Alexander: Gesammelte Werke in 5 Bdn., Bd. 1: Die Gedichte, Frankfurt/M. 1952
Schubert, Dietrich: Die Kunst Lehmbrucks, Worms 1981
- Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912: „Sachlichkeit" versus „Innerer Klang", in: Expressionismus und Kulturkrise, hg. v. Bernd Hüppauf, Heidelberg 1983, S. 207-244
- Carl Einstein – porträtiert von Benno Elkan, in: Pantheon, Jg. 43 (1985), S. 144-154
Schubert, Gotthilf Heinrich: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft (1808), Darmstadt 1967
Schütze, Jochen C.: Aporien der Literaturkritik – Aspekte der postmodernen Theoriebidung in: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, hg. v. Andreas Huyssen u. Klaus R. Scherpe, Reinbek/H. 1986, S. 196-218
Schulte-Sasse, Jochen: Von der erkenntniskritischen zur linksradikalen Metamorphose der Romantik in der Moderne: Carl Einstein als Paradigma, in: kultuRRevolution, Nr. 12 (Juni 1986), S. 62-67
- Carl Einstein; or, The Postmodern Transformation of Modernity, in: Modernity and the Text. Revisions of German Modernism, hg. v. Andreas Huyssen u. David Bathrick, New York 1989, S. 36-59
Schultz, Joachim: Carl Einstein, Blaise Cendrars u.a. – Zum Primitivismus in der europäischen Literatur der Avantgarde zwischen 1900 und 1940, in: Carl-Einstein-Kolloquium 1986, hg. v. Klaus H. Kiefer, Frankfurt/M. u.a. 1988, S. 49-66
- „Nackte Neger", Kolonialismuskritik, Dadaismus, in: Images de l'Africain de l'Antiquité au XXe siècle, m. e. Einl. v. János Riesz hg. v. Daniel Droixhe u. Klaus H. Kiefer, Frankfurt/M. u.a. 1987, S. 177-190
Schultze-Naumburg, Paul: Kunst und Rasse, München u. Berlin 1938 (3., verm. Aufl.)
Schulze, Hagen: Weimar. Deutschland 1917-1933, Bd. 4 v. Die Deutschen und ihre Nation, Berlin 1982
Schumacher, Hans: Mythisierende Tendenzen in der Literatur 1918-1933, in: Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik, hg. v. Wolfgang Rothe, Stuttgart 1974, S. 281-303
Schumann, Klaus (Hg.): sankt ziegenzack springt aus dem ei. Texte, Bilder und Dokumente zum Dadaismus in Zürich, Berlin - Hannover - Köln 1991
Schunck, Volker: Das provozierte Sehen. Ironie und Reflexion im Kubismus von Picasso, Braque und Juan Gris (1907-1914), Zürich 1984
Schuster, Ingrid: China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925, Bern u. München 1977
Schuster, Peter-Klaus (Hg.): Die „Kunststadt" München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst", Kat.: „Entartete Kunst": Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie moderner Kunst in München, 27. November 1987-31. Januar 1988), München 1987
Schutzbar-Milchling, von: Kolonialpolitik und Kriegsziele, Berlin 1917
Schwabe, Klaus: Wissenschaft und Kriegsmoral. Die deutschen Hochschullehrer und die politischen Grundfragen des Ersten Weltkrieges, Göttingen - Zürich - Frankfurt/M. 1969
Sculptures Nègres. 24 Photographies précédées d'un avertissement de Guillaume Apollinaire et d'un exposé de Paul Guillaume, Paris 1917 (Nachdr. New York 1972)
Sebeok, Thomas A. (Hg.): Encyclopedic Dictionary of Semiotics, 3 Bde., Berlin - New York - Amsterdam 1986
See, Klaus von: Die Ideen von 1789 und die Ideen von 1914. Völkisches Denken in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg, Frankfurt/M. 1975
- Der Germane als Barbar, in: Jb. f. Internationale Germanistik, Jg. 13 (1981), H. 1, S. 42-72
Seim, Jürgen: Carl Einstein – Vorläufige theologische Fußnoten zu einer intellektuellen Existenz, in: Evangelische Theologie, Jg. 45 (1985), H. 2, S. 158-172
- Carl Einstein und der christliche Glaube, in: Carl-Einstein-Kolloquium 1986, hg. v. Klaus H. Kiefer, Frankfurt/M. u.a. 1988, S. 161-172
Sello, Karin: Revolte und Revolution. Vorschläge zu einer Interpretation des „Bebuquin", in: alternative, Jg. 13 (1970), H. 75: Carl Einstein, S. 232-245
- Vorbemerkung zu: Carl Einstein: Absolute Kunst und absolute Politik (1921). Aus der Einleitung für den Russischen Maler, in: alternative, Jg. 13 (1970), H. 75: Carl Einstein, S. 253
- Zur „Fabrikation der Fiktionen", in: Carl Einstein: Die Fabrikation der Fiktionen, Gesammelte Werke in Einzelausg., hg. v. Sibylle Penkert, eingel. v. Helmut Heißenbüttel, m. Beitr. v. Sibylle Penkert u. ders., Reinbek/H. 1973, S. 345-373
Serner, Walter: Das Gesamte Werk, Bd. 2: Das Hirngeschwür – Dada, hg. v. Thomas Milch, München 1982
Shakespeare, William: Romeo and Juliet, hg. v. T.J.B. Spencer, Harmondworth 1983

Shapiro, Theda: Painters and Politics. The European Avant-garde and Society, 1900-1925, New York - Oxford - Amsterdam 1976
Sheppard, Richard W.: Die Schriften des Neuen Clubs. 1908-1914, 2 Bde., Hildesheim 1980 u. 1983
- Intellectuals and the USPD 1917-1922. Some Preliminary Reflections, in: Literaturwissenschaftliches Jb. (Görres-Gesellschaft), NF Bd. 32 (1991), S. 175-216
Short, Robert S.: Die Politik der surrealistischen Bewegung 1920-1936, in: Surrealismus. Wege der Forschung, Bd. 473, hg. v. Peter Bürger, Darmstadt 1982, S. 341369
Sibley, Frank: Ästhetische Begriffe, in: Ästhetik. Wege der Forschung, Bd. 31, hg. v. Wolfhart Henckmann, Darmstadt 1979, S. 230-265
Sieber, Roy: Approaches to Non-Western Art, in: The Traditional Artist in African Societies, hg. v. Warren L. d'Azevedo, Bloomington u. London 1973, S. 425-434
Siegel, Jerrold: Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930, New York 1986
Siepe, Hans T.: Der Leser des Surrealismus. Untersuchungen zur Kommunikationsästhetik, Stuttgart 1977
Silver, Kenneth Eric: Esprit de Corps. The Great War and French Art 1914-1925, Diss. Yale Univ. 1981
Silverman, Kaja: The Subject of Semiotics, New York u. Oxford 1983
Simmel, Georg: Einleitung in die Moralwissenschaft. Eine Kritik der ethischen Grundbegriffe, 2 Bde., Berlin 1892 u. 1893
- Die Großstädte und das Geistesleben, in: Die Großstadt. Jb. d. Gehe-Stiftung, Bd. 9, Dresden 1903, S. 187-206
- Zur Soziologie der Armut, in: Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, Bd. 22, NF Bd. 4 (1906), S. 1-30
- Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyklus, Leipzig 1907
- Zur Metaphysik des Todes, in: Logos. Zs. f. Philosophie der Kultur, Bd. 1 (1910/11), S. 57-70
- Hauptprobleme der Philosophie, Leipzig 1911 (2. Aufl.)
- Die Religion, Frankfurt/M. 1912 (2., veränd. u. verm. Aufl.)
- Der Krieg und die geistigen Entscheidungen. Reden und Aufsätze, München u. Leipzig 1917
- Tod und Unsterblichkeit, in: Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel, München u. Leipzig 1918
- Der Konflikt der modernen Kultur. Ein Vortrag (1918), München u. Leipzig 1921 (2. Aufl.)
- Kant. Sechzehn Vorlesungen, gehalten an der Berliner Univ., München u. Leipzig 1918 (4., erw. Aufl.)
- Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch (1916), Leipzig 1919 (2. Aufl.)
- Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk (1917/1918), in: Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlaß (1923), S. 211-228, Hildesheim 1967
- Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse, hg. u. eingel. v. Michael Landmann, Frankfurt/M. 1968
- Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl, hg. u. eingel. v. Heinz-Jürgen Dahme u. Otthein Rammstedt, Frankfurt/M. 1983
Sluga, Hans: Foucault à Berkeley. L'auteur et le discours, in: Critique, Bd. 42 (August/September 1986), Nr. 471/472: Michel Foucault: du monde entier, S. 840-856
Söring, Jürgen: Literaturgeschichte und Theorie. Ein kategorialer Grundriß, Stuttgart u.a. 1976
Sohns, Eckard-Ehmke: Der Leser Carl Einsteins. Zu einer Kritik der Interpretation in den frühen Texten, Frankfurt/M. u.a. 1992
Sokel, Walter H.: Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts, autor. Übers. v. Jutta u. Theodor Knust, München 1959
- Die Prosa des Expressionismus, in: Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien, hg. v. Wolfgang Rothe, Bern u. München 1969, S. 151-170
Sombart, Werner: Händler und Helden. Patriotische Besinnungen, München u. Leipzig 1915
- Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen, München u. Leipzig 1923
Sontheimer, Kurt: Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933, München 1962
Sowinski, Bernhard: Zur individualstilistischen Variation von Textkonstitution, in: Stilistische-rhetorische Diskursanalyse, hg. v. Barbara Sandig, Tübingen 1988, S. 41-47
- Stilistik, Stuttgart 1991
Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte (1923), Nachw. v. Anton Mirko Koktanek, München 1983 (7. Aufl.)
Spies, Werner: Kahnweiler, der Augenzeuge, in: Pour Daniel-Henry Kahnweiler, hg. v. dems., Stuttgart 1965, S. 9-17
- Picassos rätselhafte Konfession. Zur Pariser Ausstellung der „Demoiselles d'Avignon", in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 49 (27. Februar 1988)
Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens, Göttingen 1979
Stark, Michael: Für und wider den Expressionismus: Die Entstehung der Inellektuellen-Debatte in der deutschen Literaturgeschichte, Stuttgart 1983

Starobinski, Jean: Freud, Breton, Myers, übers. v. Eckhart Rohloff, in: Surrealismus. Wege der Forschung, Bd. 173, hg. v. Peter Bürger, Darmstadt 1982, S. 139-155
Steffen, Detlev: Franz Blei (1871-1942) als Literat und Kritiker der Zeit, Diss. Göttingen 1966
Stegmüller, Wolfgang: Theoriendynamik. Normale Wissenschaft und wissenschaftliche Revolutionen. Methodologie der Forschungsprogramme oder epistemologische Anarchie?, Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie und Analytischen Philosophie, Bd. 2: Theorie und Erfahrung, Studienausg., Tl. E, Berlin - Heidelberg - New York 1973
Steiner, George: Das totale Fragment, in: Fragment und Totalität, hg. v. Lucien Dällenbach u. Christian L. Hart Nibbrig, Frankfurt/M. 1984, S. 18-29
Steiner, Peter: Russian Formalism. A Metapoetics, Ithaca u. London 1984
Steinicke, Otto: Bemerkungen über eine Dichtergeneration anläßlich eines Druckes von Kurt Tucholsky, in: Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland: Eine Auswahl von Dokumenten, Berlin u. Weimar 1967 (2. Aufl.)
Steinwachs, Gisela: Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturelle Analyse von Bretons „Nadja", Neuwied u. Berlin 1971
Stempel, Wolf-Dieter: Ironie als Sprechhandlung, in: Das Komische, hg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976, S. 205-235
Stephan, Alexander: Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. Eine Einführung, München 1979
Sternfeld, Wilhelm u. Eva Tidemann: Deutsche Exilliteratur 1933-1945. Eine Bio-Bibliographie. Vorw. v. Hanns W. Eppelsheimer, Heidelberg 1970 (2., verb. u. stark erw. Aufl.)
Sternheim, Carl: Gesamtwerk in 10 Bdn., hg. v. Wilhelm Emrich, Neuwied u. Darmstadt 1976
Stierle, Karlheinz: Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte, in: Geschichte, Ereignis und Erzählung, hg. v. Reinhard Koselleck u. Wolf-Dieter Stempel, München 1973, S. 530-534
Stirner, Max: Der Einzige und sein Eigentum, m. e. Nachw. hg. v. Ahlrich Meyer, Stuttgart 1981 (durchges. u. verb. Aufl.)
Stollmann, Rainer: Ästhetisierung der Politik. Literaturstudien zum subjektiven Faschismus, Stuttgart 1978
Stramm, August: Alles ist Gedicht. Briefe – Gedichte – Bilder – Dokumente, hg. v. Jeremy Adler, Zürich 1990
- Die Dichtungen. Sämtliche Gedichte, Drammen, Prosa, hg. v. Jeremy Adler, München u. Zürich 1990
Strelka, Joseph P.: Exilliteratur. Grundprobleme der Theorie, Aspekte der Geschichte und Kritik, Bern - Frankfurt/M. - New York 1983
Striedter Jurij: Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution, in: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, hg. u. eingel. v. dems., München 1971 (2. Aufl.), S. IX-LXXXIII
Sulzer, Dieter: Der Nachlaß Wilhelm Hausensteins. Ein Bericht. Mit einem unveröffentlichten Essay, Briefen und einer Erinnerung von Paul Frank, Marbach/N. 1982
Sydow, Eckart von: Grundzüge der Negerplastik. Ein kunstwissenschaftlicher Versuch, in: Die Gäste 1 (1921), S. 82-85
- Die Wiederentdeckung der primitiven Kunst, in: Almanach [der Psychoanalyse] für das Jahr 1927, hg. v. A.J. Storfer, Nachdr. Nendeln 1973, S. 183-189
- Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit. Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 1, Berlin 1923 (1. Aufl.), 1927 (2. Aufl.), 1938 (4. Aufl.)
Szondi, Peter: Über philologische Erkenntnis, in: Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis, Frankfurt/M. 1970, S. 9-36
- Das lyrische Drama des Fin de siècle, hg. v. Henriette Beese, Frankfurt/M. 1975
Taylor, Richard: Die mystisch-okkulte Renaissance. Rituelle Magie und symbolische Dichtung, in: Die „Nineties". Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik. hg. v. Manfred Pfister u. Bernd Schulte-Middelich, München 1983, S. 100-114
Tendenzen der Zwanziger Jahre, Kat.: 15. Europäische Kunstausstellung unter den Auspizien des Europarates, 14. August - 16. Oktober 1977, Berlin 1977
Teuber, Marianne L.: Formvorstellung und Kubismus oder Pablo Picasso und William James, in: Kubismus – Künstler, Themen, Werke 1907-1920, Kat.: Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 26. Mai - 25. Juli 1982, Bonn u.a. 1982, S. 9-57
Thamer, Hans-Ulrich: Verführung und Gewalt. Deutschland 1933-1945, Berlin 1986
Thomas, Hinton R.: Carl Einstein and Expressionism, in: Essays in German Language, Culture and Society, hg. v. Siegbert S. Prawer u.a., London 1969, S. 136-148
Thyen, Anke: Negative Dialektik und Erfahrung. Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno, Frankfurt/M. 1989
Tietze, Hans: Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch, Leipzig 1913
- Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte, Wien 1925
Titzmann, Michael: Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung, in: Zs. f. Französische Sprache und Literatur, Bd. 109 (1989), S. 45-61

- Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft, in: Modelle des literarischen Strukturwandels, hg. v. dems., Tübingen 1991, S. 395-438
Toller, Ernst: Gesammelte Werke, 5 Bde., hg. v. John M. Spalek u. Wolfgang Frühwald, München 1978
Thompson, John B.: Ideology and Modern Culture. Critical Social Theory in the Era of Mass Communication, Cambrigde u. Oxford 1990
Torday, E. u. Thomas Athol Joyce: Notes Ethnographiques sur les peuples communément appelés Bakuba, ainsi que sur les peuplades apparentées. Les Bushongo, Bruxelles 1910
Toulmin, Stephen Edelston: The Uses of Argument, Cambridge u.a. 1988 (7. Aufl.)
Trietsch, Davis: Afrikanische Kriegsziele, Berlin 1917
Troeltsch, Ernst: Der historische Entwicklungsbegriff in der modernen Geistes- und Lebensphilosophie II: Die Marburger Schule, die Süddeutsche Schule, Simmel, in: Historische Zs. 124 (1921), S. 377-447
Trommler, Frank: Einl. zu: Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus, 1880-1918, hg. v. dems., Bd. 8 v. Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hg. v. Horst Albert Glaser, Reinbek/H. 1982, S. 7-13
Tutas, Herbert E.: Nationalsozialismus und Exil. Die Politik des Dritten Reiches gegenüber der deutschen politischen Emigration 1933-1939, München u. Wien 1975
Tynjanow, Jurij: Über die literarische Evolution, in: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, hg. u. eingel. v. Jurij Striedter, München 1971 (2. Aufl.), S. 434-461
- u. Roman Jakobson: Probleme der Literatur- und Sprachforschung, übers. v. Georg Mayer, in: Kursbuch 5 (1966), S. 74-76
Tzara, Tristan: Œuvres complètes, m. e. Einl. u. Anm. hg. v. Henri Béhar, Paris 1975ff.
Ueding, Gert u. Bernd Steinbrink: Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode, Stuttgart 1986
Vaget, Hans Rudolf: Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte, in: Jb. d. Deutschen Schillergesellschaft, Jg. 14. (1970), S. 131-158
Vaihinger, Hans: Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche, Berlin 1911 (7. u. 8. Aufl. 1922)
Vanhove, Julien: Histoire du ministère des colonies, Brüssel 1968
Vattimo, Gianni: La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura postmoderna, Milano 1985
Venturi, Lionello: Storia della critica d'arte, Torino 1964
Verweyen, Theodor u. Gunther Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung, Darmstadt 1979
Vickers, Brian: Territorial Disputes: Philosophy „versus" Rhetoric, in: Rhetoric Revalued. Papers from the International Society for the History of Rhetoric, hg. v. dems., Binghampton/NY 1982, S. 247-266
Vickery, John B.: The Literary Impact of „The Golden Bough", Princeton/NJ 1976
Vidan, Ivo: Anfänge im Fin de siècle, in: Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachtheorie, hg. v. Hans-Ulrich Gumbrecht u. Ursula Link-Heer, Frankfurt/M. 1985, S. 178-194
Vierset, Auguste: Mes souvenirs de l'occupation allemande en Belgique, Paris 1932
Vietta, Silvio: Großstadtwahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jg. 48 (1974), S. 354-373
- u. Hans-Georg Kemper, Expressionismus, München 1975
- Erkenntniszweifel im Expressionismus, in: Expressionismus – Sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung, hg. v. Horst Meixner u. dems., München 1982, S. 44-57
Vodicka, Felix V.: Konkretisation des literarischen Werks – Zur Problematik der Rezeption von Nerudas Werk, in: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, hg. v. Rainer Warning, München 1975, S. 84-112
Vogel, Susan: Baule figure sculpture: a reinterpretation of Delafosse, in: Arte in Africa. Realtà e prospettive nello studio della storia delle arti africane, hg. v. Ezio Bassani, Modena 1986, S. 85-86
Voget, Fred W.: A History of Ethnology, New York u.a. 1975
Vogt, Paul (Hg.): Deutscher Expressionismus 1905-1920, m. Beitr. v. Wolf-Dieter Dube u.a., München 1981 (erw. Ausg. d. Kat. d. Ausst. in New York u. San Francisco 1980/81)
Volkmann, Ludwig: Das Generalgouvernement Belgien. Zwei Jahre deutsche Arbeit. Auf Grund amtlicher Quellen zusammengestellt, Leipzig 1917
Volkov, Shulamit: Jüdische Assimilation und jüdische Eigenart im Deutschen Kaiserreich. Ein Versuch, in: Geschichte und Gesellschaft, Jg. 9 (1983), S. 331-348
Vollenhoven, M.W. von: Mémoires, Beschouwingen, Belevenissen, Reizen en Anecdoten, Amsterdam u.a. 1946
Vondung, Klaus: Deutsche Apokalypse 1914, in: Das Wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen, hg. v. dems., Göttingen 1976, S. 153-171

- Geschichte als Weltgericht. Genesis und Degradation einer Symbolik, in: Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen, hg. v. dems., Göttingen 1980, S. 62-84
- Träume von Tod und Untergang. Präludien zur Apokalypse in der deutschen Literatur und Kunst vor dem Ersten Weltkrieg, in: Von kommenden Zeiten. Geschichtsprophetien im 19. und 20. Jahrhundert, hg. v. Joachim H. Knoll u. Julius H. Schoeps, Stuttgart u. Bonn 1984, S. 143-168

Vormeier, Barbara: La situation des émigrés allemands en France pendant la guerre (1939-1945), in: Emigrés français en Allemagne – Emigrés allemands en France 1685-1945. Une exposition réalisée par l'Institut Goethe et le Ministère des Relations Extérieures, Paris 1983, S. 155-171
- La situation des réfugiés en provenance d'Allemagne septembre 1939-juillet 1942, in: Les camps en Provence. Exil, internement, déportation 1933-1944, Aix-en-Provence 1984, S. 88-102

Walden, Herwarth: Die neue Malerei, Berlin 1919 (3. Aufl.)
- Einblick in Kunst: Expressionismus, Futurismus, Kubismus, Berlin 1924 (7. Aufl.)

Walden, Nell u. Lothar Schreyer (Hg.): Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis, Baden-Baden 1954

Wales, Katie: A Dictionary of Stylistics, London u. New York 1989

Walter, Hans-Albert: Deutsche Exilliteratur 1933-1950, Bd. 1: Bedrohung und Verfolgung bis 1933, Darmstadt u. Neuwied 1973 (2., verb. Aufl.)
- Deutsche Exilliteratur 1933-1950, Bd. 2: Asylpraxis und Lebensbedingungen in Europa. Darmstadt u. Neuwied 1972

Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe, Berlin 1917

Warmbold, Joachim: Deutsche Kolonialliteratur. Aspekte ihrer Geschichte, Eigenart und Wirkung, dargestellt am Beispiel Afrikas, Lübeck 1982

Warneken, Bernd Jürgen: Die relative Autonomie der Literatur, in: Historizität in Sprach- und Litraturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972, in Verb. m. Hans Fromm u. Karl Richter hg. v. Walter Müller-Seidel, München 1974, S. 599-612

Warning, Rainer: Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik, in: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, hg. v. dems., München 1975, S. 9-41

Wasmuth, Ewald: Die Dilettanten des Wunders, in: Der Monat 14 (1962), H. 163, S. 49-58, hier S. 51

Weber, Max: Die protestantische Ethik, 2 Bde., Bd. 1: Eine Aufsatzsammlung, Bd. 2: Kritiken, hg. v. Johannes Winckelmann, Gütersloh 1984 (7., durchges. Aufl.) u. 1982 (4., ern. durchges. u. hinsichtl. d. Bibl. erw. Aufl.)

Wedewer, Rolf: Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst, Köln 1985

Wehle, Winfried: Avantgarde: ein historisch-systematisches Paradigma „moderner" Literatur und Kunst, in: Lyrik und Malerei der Avantgarde, hg. v. Rainer Warning u. dems., München 1982, S. 9-40

Wehler, Hans-Ulrich: Modernisierungstheorie und Geschichte, Göttingen 1975
- Das Deutsche Kaiserreich 1971-1918, Göttingen 1983 (5., durchges. u. bibl. erg. Aufl.)

Weichmann, John C.: After the Wagnerian Bouillabaisse: Critical Theory and the Dada and Surrealist Word-Image, in: The Dada & Surrealist Word-Image, Los Angeles - Cambridge/MA - London 1989, S. 57-96

Weickert, Christian: In memoriam Carl Einstein. Archiv-Ausstellung der Akademie der Künste in Berlin, in: Die Tat (Zürich), Jg. 31, Nr. 155 (4. Juli 1966), S. 12

Weinrich, Harald: Linguistik der Lüge, Heidelberg 1970 (4. Aufl.)
- Heinrich Heines deutsch-französische Parallelen, in: Heine-Jb., Jg. 29 (1990), S. 111-128

Weinstein, Joan: The End of Expressionism. Art and the November Revolution in Germany, 1918-19, Chicago u. London 1990

Weisgerber, Jean (Hg.): Les avant-gardes littéraires au XXe siècle, 2 Bde., Budapest 1984

Weisner, Ulrich: Überlegungen zur revolutionären Stuktur der kubistischen Periode Picassos, in: Zeichnungen und Collagen des Kubismus. Picasso – Braque – Gris, Kat.: Kunsthalle Bielefeld, 11. März - 21. April 1979, S. 365-372

Weisstein, Ulrich: Verbal Paintings, Fugal Poems, Literary Collages and the Metamorphic Comparatist, in: Yearbook of Comparative and General Literature, Nr. 27 (1978), S. 7-18
- Comparing Literature and Art: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology, in: Literature and the other Arts, Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association, Bd. 3, Innsbruck 1979, hg. v. Zoran Konstantinovic, Steven P. Scher, dems., Innsbruck 1981, Bd. 3, S. 19-30
- Vergleichende Literaturwissenschaft. Erster Bericht: 1968-1977, Jb. f. Internationale Germanistik, Reihe C: Forschungsreferate, Bd. 2, Frankfurt/M. 1981
- Le mot et le concept d'avant-garde. Allemand, in: Les avant-gardes littéraires au XXe siècle, 2 Bde., hg. v. Jean Weisgerber, Budapest 1984, Bd. 1, S. 42-54
- (Hg.): Expressionism as an International Literary Phenomenon, Paris u. Budapest 1973

Wellek René u. Austin Warren: Theory of Literature, Harmondsworth 1976 (8. Aufl.)
Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne, Weinheim 1987
Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika, Kat. zur Ausst. veranst. v. Organisationskomitee für die Spiele der XX. Olympiade München 1972, Entw. u. Leit. Siegfried Wichmann, 16. Juni - 30. September 1972, Haus der Kunst, München 1972
Wende, Frank: Die belgische Frage in der deutschen Politik des Ersten Weltkrieges, Hamburg 1969
Wendler, Wolfgang: Man kommt um Carl Einstein nicht herum. (= Rez. zu: Sibylle Penkert: Carl Einstein, 1969), in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, Jg. 23 (26. April 1970), Nr. 17, S. 23
Werfel, Franz: Spiegelmensch. Magische Trilogie, München 1920
Weskott, Hanne: Die schwebende Dame. Emö Simonyi und anderes im Kunstverein Gauting, in: Süddeutsche Zeitung, Jg. 43, Nr. 76 (1. April 1987), S. 14
Westheim, Paul: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. (= Rez. zu:) Carl Einsteins Band der Propyläen-Kunstgeschichte, in: Westfälische Neueste Nachrichten, Nr. 169 (22. Juli 1926), S. 10
Wette, Wolfram: Frieden durch Revolution? Das Scheitern der Friedenskonzeption der radikalen Linken in der deutschen Revolution von 1918/19, in: Frieden, Gewalt, Sozialismus. Studien zur Geschichte der sozialistischen Arbeiterbewegung, hg. v. Wolfgang Huber u. Johannes Schwerdtfeger, Stuttgart 1976, S. 282-357
White, Hayden: Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe, Baltimore u. London 1973
- Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism, Baltimore u. London 1978
Wiener, Jon: Deconstructing de Man, in: The Nation, 9. Januar 1988, S. 22-24
Wilde, Oscar: Lehren und Sprüche von Oscar Wilde, übertr. v. Franz Blei, Leipzig 1913
- The Complete Works of Oscar Wilde. Stories, Plays, Poems, Essays, Einf. v. Vyvyan Holland, London u. Glasgow 1986
Williams, Rhys W.: Primitivism in the Works of Carl Einstein, Carl Sternheim and Gottfried Benn, in: Journal of European Studies, Bd. 13 (1983), S. 247-267
Williams, Robert C.: Artists in Revolution. Portraits of the Russian Avantgarde, 1905-1925, Bloomington u. London 1977
Willrich, Wolfgang: Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art, München u. Berlin 1937
Willson, A. Leslie: Romantic Neomythology, in: Myth and Reason. A Symposium, m. e. Einf. hg. v. Walter D. Wetzels, Austin u. London, 1973, S. 41-69
Wilk, Christopher (Hg.): Modernism: Designing a New World 1914-1939, Kat.: Victoria and Albert Museum, London, 6. April - 23. Juli 2006, London 2006
Wilpert, Gero v.: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1979 (6., verb. u. erw. Aufl.)
Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, hg. v. Ludwig Uhlig, Stuttgart 1969
Windfuhr, Manfred: Die neugermanistische Edition. Zu den Grundsätzen kritischer Gesamtausgaben, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jg. 31 (1957), S. 425-442
Windelband, Wilhelm: Geschichte und Naturwissenschaft, in: Neukantianismus. Texte der Marburger und der Südwestdeutschen Schule, ihrer Vorläufer und Kritiker, m. e. Einf. hg. v. Hans-Ludwig Ollig, Stuttgart 1982, S. 164-173
Winner, Thomas G.: Jan Mukařovský: The Beginnings of Structural and Semiotic Aesthetics, in: Sound, Sign and Meaning: Quinquagenerary of the Prague Linguistics Circle, hg. v. Ladislav Matejka, Ann Arbor/MI 1976, S. 433-455
Winter, Jürgen Christoph: Leo Frobenius' Image of Africa: An Ethnologist's View of It, in: Komparatistische Hefte, H. 2 (1980), S. 72-91
Winterfeldt, Hans von: Die deutsche Verwaltung des Generalgouvernements in Belgien 1914-1918, Leipzig 1923
Wissmann, Jürgen: Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk, in: Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, hg. v. Wolfgang Iser, München 1966, S. 327-360
Witte, Bernd: Walter Benjamin. Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk, Stuttgart 1976
Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst (1915), Basel u. Stuttgart 1963 (13. Aufl.)
- Das Erklären von Kunstwerken, Leipzig 1921
Wolter, Bettina-Martine u. Bernhart Schwenk (Hg.): Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915-1932, Kat.: Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1. März - 10. Mai 1992, Frankfurt/M. 1992
Wormbs, Brigitte: „Utopia schwarz auf weiß". Aufzeichnungen zu Carl Einsteins „Entwurf einer Landschaft", in Basler Magazin, Nr. 50 (14. Dezember 1985), S. 6-7

Wood, Paul: Die Avantgarde und die Politik, in: Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915-1932, Kat.: Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1. März - 10. Mai 1992, hg. v. Bettina-Martine Wolter u. Bernhart Schwenk, Frankfurt/M. 1992, S. 283-304
Worringer, Wilhelm: Formprobleme der Gotik (1911), München 1930 (21. Aufl.)
- Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1908), München 1976
Wühr, Paul: Das falsche Buch, München u. Wien 1983
Wulf, Josef: Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Frankfurt/M. 1983
Wunberg, Gotthart (Hg.): Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende, Frankfurt/M. 1971
- u. Mitarb. v. Johannes J. Braakenburg (Hg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Stuttgart 1981
Wundt, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie, 2 Bde., Leipzig 1893 (4., umgearb. Aufl.)
- Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte, Bd. 3: Die Kunst, Leipzig 1908 (2., neu bearb. Aufl.)
Wuthenow, Ralph-Reiner: Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus, Frankfurt/M. 1978
Zanasi, Giusi: Gli arcaismi dell'avandguardia. A proposito di una recente edizione di Carl Einstein, in: Studi Germanici, NS Jg. 19/20 (1981/82), o. S.
- L'eclissi del cuore: Carl Einstein e la perdita dei segni, in: Studi Tedeschi, Bd. 27 (1984), Nr. 1/2, S. 59-79
- (Hg.): Carl Einstein: Lo snob e altri saggi, Napoli 1985
Zayas, Marius de u. Paul B. Haviland: A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression, New York 1913
- African Negro Art. Its Influence on Modern Art, New York 1916
Zemella, Teresina: Nuronihar: La „fabula saltica" di Carl Einstein, in: Il paese altro. Presenze orientali nella cultura tedesca moderna, hg. v. Maria Enrica d'Agostini, Napoli 1983, S. 323-332
Zima, Peter V.: Ambivalenz und Dialektik: Von Benjamin zu Bachtin – oder Hegels kritische Erben, in: Romantik – Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik, hg. v. Volker Bohn, Frankfurt/M. 1987, S. 232-256
- Ideologie und Theorie. Eine Diskurskritik, Tübingen 1989
Ziolkowski, Theodore: Der Hunger nach dem Mythos. Zur seelischen Gastronomie der Deutschen in den zwanziger Jahren, in: Die sogenannten Zwanziger Jahre. First Wisconsin Workshop, hg. v. Reinhold Grimm u. Jost Hermand, Bad Homburg - Berlin - Zürich 1970, S. 169-202
Zs. f. Semiotik, Bd. 35 (2013), H. 3-4: Neue Methoden der Diskursanalyse, hg. v. Martin Siefkes u. Doris Schöps